

Capitolo secondo - Le insidie della bellezza

A insidiare il burbanzoso dominio della Ragione, fu la bellezza, il luogo ideale nel quale il mondo, secolarizzato e non, apprese a riconoscere il “divino”, indefinibile plaga dell’essere dalla quale l’uomo stesso cresce, e nei cui confronti egli ha soltanto due alternative: ricondurlo a sé interiorizzandolo e facendosene voce, o ignorarlo per chiudersi nel modesto recinto della Ragione. In questo secondo caso tuttavia, il risultato non può che rivelarsi disastroso. Negare o ignorare la realtà di ciò che trascende la Ragione, rinunciando ad altre forme di conoscenza che vadano oltre essa conferendo “senso” al conosciuto, conduce infatti a *creare l'irrazionale*, a porre cioè una parte della nostra realtà in un luogo *off limits* dal quale essa incombe, opprime, s’insinua, dilaga: e sgretola i castelli di sabbia della Ragione.

Il “bello” e il suo veicolo, l’arte, furono infatti da subito la spina nel fianco del Razionalismo, che sull’argomento non sapeva andare oltre le posizioni normative -in altre parole: il classicismo- ponendo modelli insuperabili nel già fatto. Facendosi ben più aristotelico di Aristotele, il classicismo vedeva nell’artista l’equivalente del funzionario, la cui intelligenza, cultura e “inventiva”, erano importanti strumenti ai soli fini di un’azione eterodiretta. In questo senso, la *Querelle* degli antichi e dei moderni è realmente un importante antefatto della rivolta romantica, che, nel suo nocciolo, è essenzialmente una rivolta contro questa eteronomia, tanto forte che anche un ammiratore dei moderni come Voltaire, ripetutamente chiamato in causa da Behler,¹ non sapeva attribuire ad essi maggior merito dell’esser stati più classici dei classici.

In effetti, in una conoscenza che aspira, con Cartesio, al metodo matematico, e che comunque resta chiusa nel circuito logico/concettuale, nessun ruolo può spettare all’arte. Essa infatti, come *téchne*, può sì costituire uno dei modi del fare, ma al fare, venuto meno il vitalismo rinascimentale, non può più competere la *creazione* (di nuova realtà, di “verità”). Le arti si vedrebbero perciò condannate ad un ruolo meramente subalterno, esecutivo, se non fosse per il mistero che circonda il loro principale e più evidente raggiungimento, la “bellezza”, che è pur qualcosa di “creato” e comunque qualcosa di raro, un obiettivo difficile a conseguirsi, come la “verità”, della quale il “bello” era, neoplatonicamente, la manifestazione sensibile. Ora però che la verità è quella razionalistico-scientifica, quale parentela può avere con essa il “bello”? Nessuna; eppure doveva esistere un “sapere” del “bello” -così importante nella storia dell’uomo, e, nel Rinascimento, persino dominante. In altre parole, l’arte doveva pur essere inquadrata, in qualche modo, tra le attività intellettuali, né più né meno della filosofia e della scienza: si trattava di trovarle il suo posto. Si noti tuttavia che, messo così il problema, l’arte viene ad esser presa in considerazione soltanto in rapporto ad un concetto a dir poco sfuggente, quello, per l’appunto, del “bello” (oramai disconnesso dal “vero”) che implica almeno due premesse di indiscutibile retroterra ideologico e sociale.

La prima di esse consiste nell’affermazione di una netta cesura tra arte e artigianato, cesura di ardua ubicazione che sarà sistemata, con rude praticità ma con occhio classismo, nella cerniera tra utilizzabilità strumentale e piacevole *divertissement*. Un oggetto progettato per fini pratici non potrà aspirare al “bello”, luogo altolocato dove si può accedere soltanto a patto di porsi in una sfera puramente intellettuale, che tuttavia, priva di valenza cognitiva/veritativa, rischia di dissolversi in sublimi piaceri. In queste premesse si può leggere forse il futuro disintegrarsi, nel XIX-XX secolo, del simbolismo da sempre implicito nella forma dell’oggetto d’uso, in una dicotomia tra una forma astrattamente “funzionale” alla mera materialità del gesto, e un “ornamento” posticcio e sovrimposto: questa dicotomia è implicita nel Razionalismo, e caratterizza l’economicismo della società desacralizzata.

La seconda, inscindibile dalla prima, consiste nell’imprescindibilità del *giudizio*, al fine di stabilire quale prodotto sia “bello” -e quindi possa essere annoverato tra le “opere d’arte”- e quale no; giudizio che è ovviamente rimesso al fruitore e che, per sfuggire ad arbitrarie soggettività, dovrà fondarsi su parametri la cui elaborazione e custodia diverrà necessariamente patrimonio del critico, il nuovo teologo custode dell’ortodossia del gusto (il “*buon gusto*”). L’obiettività di tali parametri non può fondarsi, naturalmente, se non sulla “ovvietà” dell’ideologia egemone.

Ora, il retroterra ideologico e sociale di tali premesse, non è sufficiente a mostrarne la normatività sintantoché alternative ideologiche e sociali non emergano attraverso alternative della produzione artistica, ciò che per l’appunto accade con il Romanticismo, espressione, come abbiamo già visto, di una complessa crisi di trasformazione, accelerata dalla Rivoluzione Francese. Soltanto a questo punto ci si può accorgere dello stretto legame tra arte e “sapere”, un sapere del mondo, un sapere/esperienza del quale l’arte è espressione; e quindi iniziare a pensare l’arte come un fare/sapere attraverso il quale *si costruisce una nuova verità*. Ciò significa dislocare l’ubicazione dell’arte dal giudizio del fruitore/critico, al bisogno di esprimere e comunicare dell’artista: l’arte troverà il proprio luogo sul piano *antropologico*, nell’ambito di un fare attraverso il quale

¹ In *Unendliche Perfektibilität* e in *Frühromantik*, citt. Il riferimento è alle pagine che aprono *Il secolo di Luigi XIV* (Trad. it. di V. Morra, Intr. di E. Sestan, Torino, Einaudi, 1951, p. 3 sgg.) nelle quali i maggiori “moderni” sono accreditati dell’aver portato a perfezione un concetto rigido e astratto di “arte”, identificata con quella classica. Giudizi non più esaltanti sono espressi nei capp. 32-34 (pp. 395-421) dedicati alle arti.

l'uomo costruisce il proprio mondo. L'alba di questa rivoluzione, davvero copernicana (nel senso che disloca il centro) è nel Romanticismo e nel suo antirazionalismo; ne seguiremo per sommi capi alcuni aspetti, ma già sin d'ora intendiamo sottolineare che le sue premesse si trovano nell'opposizione *religiosa* al Razionalismo; alla linea di pensiero che culmina con Kant, si oppone quella che prende le mosse da Hamann.

Le premesse alla kantiana *Critica del Giudizio* sono essenzialmente due: l'opera di Batteux e quella di Baumgarten.² Al primo viene riconosciuto il merito di aver tentato di ubicare un campo autonomo per l'arte, rimasta senza terreno e ancorata alla generica normativa classicista, dopo che la rivoluzione scientifica s'era arrogata il monopolio del sapere,³ prospettando un cosmo privo di armonia e di finalità nel suo meccanico determinismo.⁴ Ora, l'operazione condotta da Batteux, cui Kant presterà attenzione, consistette precisamente nel ritrovare un qualche valore cognitivo per l'arte tramite il "gusto", che viene definito, in relazione all'arte, l'equivalente dell'intelligenza nelle scienze.⁵

Significativa è l'apertura stessa del testo di Batteux. Per prima cosa, egli pone infatti la distinzione tra le arti che hanno per oggetto i bisogni dell'uomo, e quelle che hanno per fine il "piacere". Di queste soltanto, delle "belle" arti, egli intende occuparsi, partendo da una non meno significativa assunzione: esse furono create dagli uomini per il proprio piacere, dopo che gli uomini ebbero soddisfatto i bisogni materiali.⁶ "Prima il dovere, poi il piacere!" potrebbe essere il commento a questa logica razionalista, la cui intrinseca schizofrenia potrebbe dar origine ad una lunga digressione che lasciamo all'intelligenza del lettore. Il luogo dell'arte sembra comunque configurarsi come una sorta di parco-giochi per un'umanità meramente fabbrile e molto alienata.

Nella sua produzione artistica, il genio umano opera imitando la natura, ma non imitandola "tale quale essa è"; non si deve dimenticare infatti, che il genio opera per il piacere.⁷ Qui, nominando il "piacere", Batteux concede effettivamente un autonomo spazio alla scienza estetica, ma, anche in rapporto alle premesse, sembra evidente che si tratta di un ruolo subordinato.

L'aver posto come premessa l'imitazione (e, successivamente, l'obbligo di non cadere nell'irrealtà) ma avendo poi corretto il tiro col negare l'imitazione assoluta, costringe Batteux a tornare su questa costruzione per chiarirne il senso, ciò che egli fa ricorrendo alle note favolette su una bellezza "ideale" che si costruirebbe prendendo a prestito qui un naso, là uno zigomo, un piede chi sa dove.⁸ Il problema si sposta quindi in direzione dell'imitazione non più della natura, ma della "bella natura";⁹ ciò che riguarda la pittura, la scultura, la danza, la musica e la poesia.¹⁰ Queste cinque arti costituiscono per Batteux il sistema delle "belle" arti, rispetto alle quali dubbiosa e ambivalente resta la posizione dell'architettura e dell'eloquenza, per la difficoltà di precisare *entro quali limiti esse siano fatte per il piacere, entro quali per l'uso*.¹¹ Come si vede, la partizione è fondamentale per Batteux, che in ciò fa pensare all'ideologia dei mandarini, le cui unghie lunghissime testimoniavano la distanza da ogni attività pratica.

Batteux ha sicuramente un'alta concezione dell'arte che non si esplica, fortunatamente, soltanto in questo disprezzo per l'artigianato, da intendersi in rapporto al desiderio d'innalzare l'arte per contrapposizione. Subito dopo infatti, egli pone una distinzione importante tra l'arte e le altre attività intellettuali: lo storico e l'oratore, egli dice, contrariamente all'artista, "non debbono creare nulla";¹² il poeta, al contrario, crea da sé i propri modelli, senza preoccuparsi della realtà. Il riferimento non è, evidentemente, ad un distacco dall'oggetto rappresentato, ma alla sua idealizzazione, nella quale il genio si mostra per la prima volta come *creatore*. Qui egli si stacca, con un notevole colpo d'ala, dal mito del "vero", per indicare nella "poeticità" dell'opera il punto di tale distacco, e quindi il punto nel quale è evidente la *creazione*. Il capovolgimento rispetto alle premesse sull'imitazione, non poteva essere più totale.

² È stata comunemente rilevata l'abitudine kantiana di non citare gli autori che sono alla base della sua riflessione, quasi a far credere che essa esca tutta rifinita dal suo cervello come Athena da quello di Zeus; il solo riferimento preciso nella *Critica del Giudizio* è l'*Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Burke; vi sono citati di sfuggita Batteux e Lessing come "critici del gusto". Tuttavia i principali antecedenti sono costituiti da Batteux e Baumgarten, per i quali abbiamo fatto riferimento a: C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, a cura di E. Migliorini, Palermo, *Æsthetica*, 1992, 3^a; A.G. Baumgarten, *Riflessioni sul testo poetico*, a cura di F. Piselli, ivi, 1990, 2^a; id., *Lezioni di estetica*, a cura di S. Tedesco, Pres. di L. Amoroso, ivi, 1998; id., *Æsthetica* (testo latino includente le *Meditationes, etc.*), Bari, Laterza, 1936; ed. it. a cura di F. Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992.

³ Cfr. la *Presentazione* di E. Migliorini a Batteux, cit., pp. 9-10. La prima edizione dell'opera è del 1746; Baumgarten stampa la propria *Æsthetica* nel 1750 e 1758; le *Meditationes* sono del 1735.

⁴ *Ivi*, p. 11, con citazioni da Koyré. Migliorini sottolinea che in questo cosmo, i due fondamentali nodi irrisolvibili erano quello dell'arte e quello teleologico; il primo per la già segnalata perdita di ruolo nella conoscenza, il secondo perché in un cosmo deterministico non ha senso porsi la domanda sui fini.

⁵ *Ivi*, pp. 17-19; per il testo di Batteux, cfr. p. 52: "Il gusto è nelle arti ciò che l'intelligenza è nella scienza"; la sua competenza a giudicare è tale che la ragione stabilisce le regole per l'arte soltanto in rapporto ad esso (p. 33). Si noti la successione normativa gusto→giudizio→regole della ragione: Batteux è un razionalista che tenta di risolvere i problemi senza uscire dal Razionalismo. Questo tentativo sarà portato agli estremi da Kant, nel quale il "gusto" sarà un argomento centrale della *Critica del Giudizio*.

⁶ Batteux, cit., pp. 36-37.

⁷ *Ivi*, pp. 37-38.

⁸ Queste favolette molto diffuse, testimoniano in chi le adotta un'assoluta ignoranza circa il processo costruttivo dell'opera d'arte figurativa; più in generale, una violenta pretesa normativa, praticamente una censura, nei confronti di ritmi che sono interiori alla costruzione.

⁹ Batteux, cit., p. 43.

¹⁰ *Ivi*, p. 47.

¹¹ *Ivi*, pp. 47-48.

¹² *Ivi*, p. 49, corsivo nostro.

Dunque l'artista è un singolare individuo, del quale è evidente la difficoltà di collocazione; quel che conta però è che Batteux, pur essendo, da buon razionalista, ancora legato alla normatività, pone chiaramente come ineludibile l'esigenza di collocare l'arte entro gli schemi di un'attività creativa dell'uomo; l'artista è sì, imitatore, ma imitatore idealizzante, quindi anche ineluttabilmente creatore. C'è qualcosa dunque, che non è soggetto al determinismo delle leggi "scientifiche", e questo qualcosa non è meno reale della natura, perché costituisce un altro e diverso legame tra la datità di questa e la sua legalizzazione, il "sapere" di essa, nell'ambito dello spirito, dell'intelletto umano.

La facoltà preposta a questa conoscenza/creazione è il gusto, che è, per l'arte, ciò che l'intelligenza è per la scienza; ad esso è dedicata la seconda parte del trattatello, perché la sua definizione è a dir poco ardua. Per prima cosa Batteux fornisce una precisazione imposta dalla genericità del termine: per "gusto" si deve intendere esclusivamente il "buon gusto" (corsivo nostro).

Il "buon gusto" è un grimaldello destinato a lunga utilizzazione nella letteratura, anche tedesca, ed è sintomatico che esso possa apparire un'ovvietà. Batteux, che non riesce a dare maggiori chiarimenti, è tuttavia chiarissimo quando afferma: "Si direbbe che gli Antichi non hanno fatto alcuno sforzo per trovarlo, e che i Moderni non l'afferrino che per caso".¹³ Siamo evidentemente nell'ambito di una normativa/educazione della sensibilità, che avviene nell'ambito di una cultura egemone. Qui infatti non ha importanza (né ci si pone il problema) quale sia questo gusto (che notoriamente varia con i tempi) purché esso sia costantemente quello "buono", ossia quello giudicato tale da chi ha il potere di fissarlo. Il gusto è infatti un preciso atteggiamento dell'individuo nei confronti dell'opera: come dice Batteux, è un "sentimento" che ha lo scopo di avvertirci se la natura è male o bene imitata.¹⁴ Ma che cosa significa "male" e "bene" fuori da ogni parametro "oggettivo" misurabile, posto che l'imitazione non è una copia servile, ma anche idealizzazione/creazione? Evidentemente può significare una cosa soltanto: *rispondenza ad una normativa*, che però non è fisica, è culturale, cioè sociale. Il gusto perfetto distingue senza errori né incertezze "il buono e il cattivo, l'eccellente e il mediocre senza mai confonderli",¹⁵ perché il dominio della sua legislazione è quello dell'arte, cioè "il buono e il bello", così come il "vero" è il dominio della scienza, e quindi dell'intelligenza.¹⁶

Il gusto però non è prerogativa di un gruppo di eletti: è una dote "naturale" presente in tutti gli uomini, fa parte delle doti del cuore; soltanto è necessario "svilupparlo, affinarlo".¹⁷ Da buon illuminista, Batteux ritiene che il difforme cattivo ("falso") gusto, sia soltanto il risultato di pregiudizi;¹⁸ questa è un'evidente nota razionalista, perché non è certo nelle sue ipotesi la pluralità delle ragioni con quel che segue: pensare che l'arte sia un terreno di scontro. Al contrario: l'educazione del gusto -in direzione del "buon" gusto- non è soltanto una vicenda individuale, ma anche una vicenda storica, lungo le tappe obbligate di un'uscita dalla "barbarie" (cui corrisponde, in arte, l'imitazione "grossolana" della natura) che si compie con i Greci, vero paradigma di ogni possibile arte, perché, con il loro "genio felice, colsero finalmente con precisione i tratti essenziali della *bella natura*".¹⁹ Essi presero a fondamento delle arti "l'unità, la varietà, la proporzione",²⁰ stabilendo quelle leggi del gusto che Batteux così espone.

Prima legge è imitare la *bella natura*, operazione che egli spiega con una serie di psicologismi e luoghi comuni che non interessano la nostra ricognizione, se non per confermare il tratto normativo. La seconda legge è *ben imitare questa bella natura*; qui egli introduce concetti interessanti. Egli sostiene infatti che lo spirito è più soddisfatto della contemplazione del bello nell'opera d'arte, che non nella natura, perché nell'opera ciò che conta è la perfezione soltanto, quindi vien meno quell'*interesse* -in positivo o in negativo- che il cuore porta istintivamente verso i vantaggi e gli svantaggi che gli fanno balenare gli oggetti reali. Qui viene spontaneo alla mente il ben diverso sguardo che può rivolgere al paesaggio l'agricoltore, ovvero il turista cittadino; ma forse ci sono altre ragioni, che certamente non sfiorano Batteux, per non essere troppo disinteressati anche verso la figurazione. Tuttavia anche questo limitativo approccio gli consente di porre un interessante paletto: in arte può essere "piacevole" ciò ch'è spiacevole in natura: non siamo certamente ad un'estetica "del brutto", ma è pur sempre un'affermazione dell'indipendenza delle scelte artistiche.

Resta tuttavia sempre la necessità di definire meglio la natura di questo "gusto" sul quale tutto si regge, ma che non si sa bene che cosa sia, cioè per quale virtù esso possa costituire l'equivalente dell'intelligenza nelle scienze. Batteux torna allora sull'argomento e dice: "Il gusto è una conoscenza delle regole mediante il sentimento".²¹ L'affermazione è vaga nella forma, ma significativa se la si esamina attentamente, perché postula una conoscenza *immediata*, intuitiva, non mediata dalla Ragione. Evidentemente non si tratta di una forma di conoscenza scientifica, ma di una conoscenza *soprarazionale*. Infatti ciò che vi si può conoscere immediatamente, le "regole", viene successivamente specificato da Batteux in questi termini: non si tratta della conoscenza razionale delle regole assunte dai grandi artisti per le proprie opere -questa

¹³ *ivi*, p. 52.

¹⁴ *ivi*, p. 53.

¹⁵ *ivi*.

¹⁶ *ivi*, p. 52.

¹⁷ *ivi*, p. 55.

¹⁸ *ivi*.

¹⁹ *ivi*, p. 57, corsivo nostro.

²⁰ *ivi*.

²¹ *ivi*, p. 65.

sarebbe piatta imitazione- ma della ferma e precisa intuizione delle *proprie* regole, che rendono l'autore vero artista in quanto *creatore*.

L'intuizione consente dunque ciò che la Ragione non può, andar oltre il già-detto e creare nuova realtà: Batteux non sviluppa i contenuti eversivi di questa sua posizione perché egli è pur sempre un razionalista; ma la sua ferma adesione alla creatività dell'arte già mette implicitamente in crisi il Razionalismo, perché mette in luce un luogo della verità -di una verità che si crea- *che è oltre la Ragione, ma non per questo è inaccessibile*. Si tratta, a ben vedere, di un luogo della verità straordinariamente simile a quello indagato da mistici e teosofi: l'arte, anche se Batteux neppure lo sospetta, manda un odore sulfureo di eresia.

Il resto del trattato c'interessa poco, anche perché torna a richiudersi su concetti banali²² e conclude su problemi tassonomici che possono riguardare la storia dell'estetica, non la nostra ricerca; qui ci basta aver sottolineato una vicenda interessante, che può condensarsi come segue. La concezione razionalista trionfante nel XVIII secolo non consentiva di assegnare un ruolo cognitivo/veritativo all'arte; questa tuttavia rappresentava un momento ineludibile del fare umano, e aveva acquisito un prestigio irrecusabile dopo il Rinascimento. Il prendere in considerazione l'arte cercando di andare oltre i pregiudizi e le barriere del Razionalismo, e avendo cura di aderire alla sua realtà, conduce il razionalista Batteux ad aprire spiragli in direzione di una destituzione del Razionalismo, facendo balenare di nuovo lontani scenari di non-conformismo. L'arte si delinea dunque come erede dello Spiritualismo nella lotta delle ragioni della vita contro la normativa razionalista; non a caso è stato notato²³ che il Protestantismo, sorto in antitesi al Rinascimento, nel non-conformismo spiritualista, böhmiiano, pietista (che è da intendersi come continuazione dello spirito della Riforma contro la fissazione di essa in nuova "ortodossia") recupera gli ideali rinascimentali della libertà umana individuale. Non per nulla Bruno sarà uno dei punti di riferimento del Romanticismo, figlio dello spiritualismo paracelsiano-böhmiiano e del Pietismo.

Il vero e proprio fondatore dell'Estetica -per il titolo stesso conferito alla propria opera- fu Baumgarten, dal quale viene un ulteriore importante contributo alla revoca in dubbio del sapere razionalista. Anche in questo caso, tale revoca in dubbio passa attraverso la constatazione dell'imprescindibile ruolo dell'arte nel pensiero umano, e dell'impossibilità di conferirgliene alcuno nell'ambito del Razionalismo.

A differenza di Batteux tuttavia, Baumgarten concentra la propria riflessione non semplicemente sul problema del "bello" e sull'elaborazione di un principio, il "gusto", che nei suoi confronti agisce da strumento cognitivo; ben più ampiamente, egli si pone infatti il problema di una conoscenza che passa *anche* dai sensi, d'onde il titolo di "Estetica". Si noti che qui non si tratta di un atteggiamento empirista, lockiano, relativo ad una conoscenza intellettuale *necessariamente* mediata dalla percezione sensoriale; si tratta, ben più radicalmente, di una "conoscenza" che pertiene ai sensi e soltanto ad essi.²⁴

Il problema è posto sin dalle *Riflessioni sul testo poetico* presentate nel 1735 all'Università di Halle per conseguire una docenza in filosofia. Baumgarten parte dalla distinzione leibniziano-wolffiana delle rappresentazioni distinte e confuse; queste ultime sono quelle che non ci riesce di scindere nelle loro varie componenti, siamo dunque nell'ambito delle *petites perceptions* (cfr. Cap. precedente, n. 216). Le sensazioni confuse possono essere chiare o oscure a seconda che siano distinguibili o meno dagli altri percepibili. Ora, le rappresentazioni distinte, nella loro perfetta analizzabilità, non parlano ai sensi, quindi, secondo Baumgarten, non sono poetiche;²⁵ ciò significa che qui si postula la "poeticità" come esperienza di una conoscenza accessibile tramite i sensi, *che va perduta allorché può essere oggetto di conoscenza concettuale*. Al contrario, quanto più la rappresentazione così concepita muove in direzione del singolare, tanto più, cioè, ci si rivolge alla cognizione del concreto esistente, del singolo, tanto più essa è poetica.²⁶

Questa seconda affermazione ha una propria evidenza se si considera che stiamo parlando di una conoscenza sensibile; essa è confermata dai passi successivi, nei quali si sottolinea che le rappresentazioni poetiche hanno la proprietà di muovere gli affetti; esse costituiscono dunque delle idee sensuali.²⁷ Qui Baumgarten inizia a trattare della *Phantasia* o *Imaginatio* o *Facultas imaginandi*, i cui prodotti (si tratta di un senso interno) sono rappresentazioni di cose sensibili assenti, che egli definisce *phantasmata*; questi ultimi sono rappresentazioni sensitive, sono dunque poetici, meno, però, delle idee sensuali, perché necessariamente meno chiari.²⁸ Quanto più dunque un poema, muovendo gli affetti, genera idee sensuali, tanto più esso è perfetto.²⁹

²² Come questo, a p. 73: "Il buon gusto è amore abituale dell'ordine....la simmetria delle parti tra loro e con il tutto è così necessaria nella condotta di un'azione morale come in un quadro". Di questa normativa farà giustizia Burke a proposito del Sublime; la segnaliamo per ricordare che Batteux resta comunque un razionalista.

²³ Da S. Lupi, in un suo saggio su Hamann del 1938, per il quale cfr. *infra*.

²⁴ Questo aspetto è sottolineato da R. Assunto nella Presentazione al testo delle *Riflessioni*, cit., p. 10, che riporta un'osservazione del Piselli (cfr. § 92, p. 125). Baumgarten constata che in ebraico il verbo che significa "gustare", cioè giudicare tramite i sensi, significa anche "conoscere in senso non empirico, e dunque *pensare*" (corsivi suoi). Ciò dovette avere un peso per lo sviluppo del pensiero di Baumgarten, di estrazione pietista; noi vorremmo a nostra volta sottolineare che il cerchio si chiude, ancora una volta, nell'ambito dell'antirazionalismo testamentario, per il quale non può esistere un "sapere" dissociato dalla vita.

²⁵ *Riflessioni*, §§ 12-14.

²⁶ *ivi*, §§ 18-20.

²⁷ *ivi*, §§ 24-26.

²⁸ *ivi*, §§ 28-29 e nota del Piselli al § 28, p. 108.

²⁹ *ivi*, § 29.

Al poetico fanno capo anche gli altri sensi interni: la memoria come *confusa representationis cognitio*,³⁰ e la *facultas fingendi*, come operazione condotta sui *phantasmata* per produrre cose non percepite o *figmenta*.³¹ Se questi sono inverosimili per l'incoerenza dei *phantasmata* ivi associati, la loro poeticità va perduta.³² Un poema che voglia essere poetico deve perciò esporre eventi verosimili.³³

Con queste premesse, veniamo al nodo della tesi di Baumgarten che interessa noi. Il poeta è un creatore perché, evocando tramite la finzione un mondo coerente in grado di muovere gli affetti con le idee sensibili, egli trae l'essere dal non-essere.³⁴ Per far ciò, egli si avvale di un metodo che non può essere quello della Ragione, sarà quello del suo *analogo*, perché in poesia non si pone il problema della logica; con la poesia si realizza un rapporto di comunicazione ben altrimenti intersoggettivo che non con la filosofia, dove la conoscenza è mediata dai concetti.³⁵

Contrariamente al filosofo, il poeta propone *sensitivamente*; perciò deve tener conto dei suoni;³⁶ sono i suoni, cioè le parole, che producono le idee sensoriali; dunque il valore poetico delle parole prevale sul ruolo del *significato*, non poetico; sono quindi importanti, nell'ambito di questa localizzazione del valore, figure del discorso quali la metafora, la sineddoche, l'allegoria.³⁷ Di tali raggiungimenti giudica il gusto, che è il giudizio dei sensi e che, come abbiamo visto *supra* in n. 24, è una modalità del conoscere e del pensare. Si conosce e si pensa, dunque, non soltanto grazie alla Ragione: la riflessione sull'arte, e il riferimento a una cultura intimamente religiosa, estranea al Razionalismo, riaprono un discorso, in attesa di nuovi sviluppi.

Quest'angolazione appare in tutta la sua evidenza nell'opera maggiore, *Æsthetica*, edita in due momenti successivi nel 1750 e nel 1758,³⁸ le cui argomentazioni sono ripetute più agilmente nelle *Lezioni di Estetica*, cit.,³⁹ che ci sembra utile seguire nella nostra esposizione.

Le *Lezioni* si aprono con riferimenti ai sensi interni, al rapporto tra conoscenza sensibile e intellettuale, e al pensare "in modo sensibile" rappresentato dal geroglifico. La posizione di Baumgarten è la seguente: la conoscenza sensibile è al fondamento di quella di quella distinta, che però non è poetica; la conoscenza dei popoli antichi, sino ai primi filosofi della Grecia, era indistinta e perciò innanzitutto poetica. Questa posizione di Baumgarten ha analogia con quella del Vico, analogia che non è certamente sfuggita ai commentatori, ed è massimamente evidente nel § 119.

Le dimostrazioni filosofiche "imperfette" condotte attraverso l'*analogon rationis*, dovevano tuttavia possedere una tale efficacia retorica da risultare assai convincenti,⁴⁰ cosa che non sarebbe accaduta facendo uso di dimostrazioni razionali. Questa prima affermazione ci sembra di grande interesse, perché evidentemente sottintende una comunicazione intersoggettiva e una dottrina dell'inconscio,⁴¹ nella quale la convinzione dev'essere operata tramite il non-detto: il significato "vero" diviene allora un inesprimibile cui i significanti meramente *alludono*. D'altronde, nota Baumgarten,⁴² noi siamo esseri finiti, e perciò non siamo in grado di dimostrare tutto.

Quest'affermazione va scavata nel suo retroterra, perché implica una precisa ontologia, quella neoplatonica ripresa verosimilmente da Leibniz, che assume il proprio pieno significato in rapporto alla comunicazione intersoggettiva, della quale si è già postulata la possibilità. Essa sta a significare un rapporto tra l'Uno/tutto e il molteplice *signato*, il quale, mentre non può accedere *razionalmente* alla *totalità*, può però accedervi per via immediata -e per tal via stabilire anche una comunicazione intersoggettiva- perché l'Uno è tutto in tutte le cose. È singolare constatare quindi che, mentre Baumgarten pone la conoscenza sensoriale come "inferiore" rispetto a quella razionale, ancorché con un proprio indipendente dominio,⁴³ di fatto le apre la prospettiva d'una conoscenza ben più vasta di quella, limitata, della Ragione.

Baumgarten è tuttavia un razionalista, e tale resta nonostante l'intelligenza acuta dei limiti del sapere concettuale; perciò egli si limita a sottolineare l'utilità dell'Estetica in aiuto alla sua "sorella maggiore", la logica; soprattutto, pur rendendosi conto della maggior estensione della "conoscenza confusa", invoca il

³⁰ *ivi*, § 42 e nota del Piselli a p. 112.

³¹ *ivi*, § 50 e nota del Piselli, pp. 113-114.

³² *ivi*, §§ 51-57; *phantasmata* coerenti possono anche produrre cose inaudite e tuttavia verosimili, che hanno quindi valenza poetica; in tal caso Baumgarten parla di *figmenta heterocosmica*, e questo è un riferimento a Leibniz e alla sua dottrina dei "mondi possibili" (cfr. *Principi razionali*, etc., cit., § 10).

³³ *Meditationes*, § 59.

³⁴ *ivi*, §§ 65-68 e n. 2 del Piselli al § 68, pp. 119-120.

³⁵ *ivi*, § 72 e nota del Piselli alle pp. 121-122. In *Æsthetica*, § 1, l'Estetica è definita *ars analogi rationis*.

³⁶ *Meditationes*, § 117.

³⁷ *ivi*, §§ 81-91.

³⁸ Anastatica di entrambi i voll., Hildesheim, Olms, 1986; trad. it. cit.

³⁹ Si tratta di appunti alle lezioni di Baumgarten, scritti in tedesco da un suo allievo; una versione quindi vivace e immediata del suo pensiero, non destinata alla stampa.

⁴⁰ *Lezioni di Estetica*, pp. 27-28.

⁴¹ Cfr. anche la nota del curatore al Cap. V, p. 176, relativa alla dottrina di Baumgarten di un "fondo oscuro" dell'anima.

⁴² *ivi*, p. 31.

⁴³ *Gnoseologia inferior* è definita nel § 1 dell'*Æsthetica*.

dominio della Ragione su di essa.⁴⁴ Si deve peraltro sottolineare che egli ha un metro più ampio dei razionalisti per quanto concerne l'essenza della ragione, che rifiuta di identificare con un mero sviluppo di concetti.⁴⁵

Il sapere poetico e il sapere della vita sono legati tra loro: Baumgarten dedica molta attenzione ai sensi interni, in particolare alla *Imaginatio* che si connette alle passioni,⁴⁶ e, nella sua riflessione sul "pensare in modo bello" affronta un argomento che sarà importante per il Romanticismo, vale a dire il rapporto tra questa forma di pensiero e il pensiero mitico. L'analisi segue una via originale.⁴⁷ Dice Baumgarten: pensiero logico ed estetico si escludono, e tuttavia vi sono oggetti che appartengono ad entrambi gli orizzonti, per esempio la *teologia* (corsivo nostro). L'*Apocalisse* di Giovanni è infatti *anche bella*; la teologia pensata come teogonia dai suoi maestri, è ugualmente pensata in modo bello. Questo passaggio fa riflettere, in special modo ricordando l'importanza della teogonia in tutti i *miti* teosofici; ne consegue infatti che il nucleo mitico di ogni pensiero religioso, ogni forma quindi di pensiero mitico/religioso, ha le stesse caratteristiche del pensiero estetico, e che in ciò l'uno e l'altro si differenziano dal pensiero logico/concettuale. La sede di tale differenza ci è ben nota: la coesistenza degli opposti prende il posto dei principi d'identità, di non-contraddizione e del terzo escluso.

Fin qui gli argomenti che ci sembrano di maggiore interesse; il testo ne tratta molti altri relativi allo stile e ai contenuti, dei quali ci sembra opportuno ricordare soltanto alcuni spunti: il legame di estetica ed etica (pensar bello è innanzitutto pensar grande e in modo virtuoso);⁴⁸ la possibilità che, in quanto *argomento* del pensare in modo bello, si possa pensare così anche pensando il male;⁴⁹ l'autonoma esistenza di verità, quale è per l'appunto quella estetica, che non hanno bisogno di esser dimostrate;⁵⁰ e il carattere nazionale della cultura: "ogni nazione ha un suo particolare mondo poetico, e dunque anche una sua particolare mitologia".⁵¹ Per concludere, c'interessa viceversa soffermarci sulla *Presentazione* di Amoroso, e sul modo in cui essa puntualizza il pensiero di Baumgarten.

Amoroso, dopo aver premesso alcune considerazioni rilevanti per il dibattito attuale, che ci sembra perciò prematuro affrontare, sottolinea la sostanziale diversità del progetto di Baumgarten da quello di Batteux, ma anche il fatto che tanto l'uno quanto l'altro verranno inglobati e quindi congiunti nell'opera di Kant. Tuttavia il pensiero di Baumgarten, che si lega a quello leibniziano per quanto concerne la continuità di sensi e ragione, verrà negato, e successivamente recuperato solo in parte e con altra impostazione nella *Critica del Giudizio*, precisamente per quanto concerne questa continuità.⁵² In Baumgarten l'orizzonte logico della conoscenza non esclude quello estetico, anche se il primo conserva la preminenza; ma poiché la conoscenza distinta della totalità appartiene soltanto a Dio, mentre nell'uomo alla maggior distinzione corrispondono contenuti poveri,⁵³ allora contenuti più ampi, più prossimi alla totalità, si raggiungono soltanto nella conoscenza *chiara ma non distinta*, quale è quella estetica. Al riguardo osserva Amoroso:⁵⁴ "allora la verità estetica finisce per avere un suo paradossale primato in quanto opera una sorta di salvataggio della verità metafisica". Come si vede, dunque, l'arte prende il posto della tradizione mistico-teosofica culminante nel Pietismo, quale luogo eletto della conoscenza che va oltre il sapere concettuale (le teologie razionaliste) dei dotti (delle ortodossie) come creazione di nuova realtà, nuova testimonianza di verità, che accade nel rapporto immediato, *esistenziale*, tra l'individuo e l'universale. La svolta romantica s'insedia, a nostro avviso, in questo snodo, prendendo atto del naufragio della terza Critica.

La verità estetica ha dunque rilevanza metafisica, perché, se la Ragione è limitata, l'uomo non è fatto di sola Ragione; ciò che opera oltre la Ragione non è però il suo opposto, ma il suo *analogo*.⁵⁵ Amoroso definisce "umanesimo" il pensiero di Baumgarten, e ne sottolinea la *matrice religiosa*, più precisamente pietista: "L'aspetto religioso delle istanze di fondo dell'estetica è presente in tutta l'opera di Baumgarten".⁵⁶ Su

⁴⁴ Lezioni, p. 36.

⁴⁵ *ivi*, p. 44: con il "fare sillogismi". Per quanto riguarda il rapporto che si viene ad istituire tra estetica ed etica, cfr. anche il cap. III, in particolare i §§ 50 e 53; molto interessante la notazione che nessuna sapienza erudita è di freno alla grossolanità, nessuna bella preghiera allontana dall'ipocrisia. Qui viene in evidenza l'antica ostilità *religiosa* verso il sapere erudito, che non è un sapere reale, della vita; chi coltiva il bello raggiunge viceversa questo sapere. Anche qui si nota dunque la parentela stretta che si viene stabilendo tra il *sapere dell'artista* e quello *religioso*, così come delineato nella tradizione non-conformista (spiritualista). Sottolineiamo al riguardo una segnalazione di L. Amoroso, nella sua *Presentazione* a p. 18: per Baumgarten la "*serenitas animi*" costituiva la "*demonstratio demonstrationum*", ciò che mette in luce una concezione essenzialmente esistenziale della verità.

⁴⁶ Lezioni, §§ 86-89.

⁴⁷ *ivi*, §§ 120-126.

⁴⁸ *ivi*, § 183.

⁴⁹ *ivi*, § 204.

⁵⁰ *ivi*, § 423.

⁵¹ *ivi*, § 596.

⁵² *ivi*, p. 14. È importante sottolineare che la crisi del sistema kantiano -che a nostro avviso rappresenta la crisi che rende il Razionalismo improponibile- avviene precisamente per l'impossibilità di risolvere, entro quel pensiero, problemi posti dall'imprescindibilità dell'arte come strumento della conoscenza e luogo della verità.

⁵³ Cfr. la n. 216 al Cap. precedente, con riferimento alle *petites perceptions*.

⁵⁴ P. 17.

⁵⁵ *ivi*.

⁵⁶ *ivi*, p. 18; "umanesimo" tra le virgolette nel testo; in effetti ne è un'accezione particolare.

questo punto egli non può fare a meno di sottolineare la singolare convergenza tra Baumgarten e Vico, tanto nella polemica antirazionalista, quanto negli esiti di una rivalutazione dell'Estetica *su fondamento religioso*.⁵⁷

Ci sembra ora opportuno esaminare una diversa riflessione sull'Estetica intervenuta nel corso del XVIII secolo, che ha rilievo nello sviluppo del Romanticismo e che viene citata espressamente da Kant nella *Critica del Giudizio*, cioè quella di Burke sul Sublime.⁵⁸ La (ri)scoperta del Sublime era nata con la "riscoperta" di ps.Longino ad opera di Boileau nel momento della *Querelle*, e l'opera di Burke c'interessa sia perché rappresenta una critica irrefutabile ai pregiudizi del Classicismo (lo sbocco in arte del Razionalismo) sia perché definisce in termini estetici il rapporto uomo-natura che caratterizza il Romanticismo. Kant confuterà la dottrina del Sublime di Burke espressamente richiamata, ciò che a nostro avviso farà tuttavia con un *escamotage* che lascia perplessi.

Come sottolinea Sertoli nella sua *Presentazione all'Inchiesta* di Burke, il Sublime, così come viene caratterizzandosi come categoria poetica tra XVII e XVIII secolo, è qualcosa di diverso dal Sublime di ps.Longino; soprattutto è dichiaratamente diverso dallo "stile sublime" degli oratori;⁵⁹ nel XVIII secolo, in particolare in Inghilterra, la svolta prese poi connotati ancor più radicali, perché entrò in scena il "sublime di natura". La premessa a questa concezione è data dal neoplatonismo di Cambridge e dalla definizione newtoniana dello spazio come *sensorium Dei*.⁶⁰ La coincidenza dello spazio con la presenza divina nel cosmo, che riprende la lezione böhmiana e fa della natura il luogo del manifestarsi di Dio, colma quest'ultima di un senso dell'infinito che la porta a sovrastare l'uomo; a ciò non è certamente estraneo il rapido affermarsi delle scienze, in particolare dell'astronomia, che muta la percezione spaziale dell'individuo nel cosmo: nasce così l'estetica dell'infinito.⁶¹ L'esperienza del Sublime accade dunque come immediata percezione del "depotenziamento dell'io" dinanzi al terribile sovrastare della natura, ed è un'esperienza al tempo stesso opposta e analoga a quella del Bello; Burke si propone di analizzarla.⁶²

Burke apre il proprio testo con il doveroso ricordo di ps.Longino, per passare rapidamente ad analizzare il rapporto tra l'uomo e la natura, che non gli appare così totalmente illuminabile dalla Ragione: la natura non è di agevole lettura, richiede un approccio cauto e timoroso.⁶³ Il divino, che in essa si esprime attraverso leggi non totalmente sondabili, viene a contatto con noi attraverso il triplice movimento verso i sensi, da questi all'Immaginazione e poi al Giudizio.⁶⁴ I sensi offrono "idee" connesse al dolore e al piacere provocati dalle sensazioni stesse, ma l'Immaginazione ha un potere creatore suo proprio allorché si tratta di rappresentare e combinare le immagini che ne derivano; essa opera in ciò tramite la Fantasia, l'inventiva, o comunque si voglia chiamarla.⁶⁵ L'Immaginazione non è però soltanto il luogo delle rappresentazioni sensoriali, perché da essa nascono anche tutte le nostre passioni, speranze, timori; essa inoltre percepisce le somiglianze (della cosa imitata nella rappresentazione rispetto all'originale) con piacere; se vi sono al contrario delle differenze, queste sono vagliate dal Giudizio.⁶⁶ Un Giudizio corretto si chiama anche buon gusto; esso deve essere educato, ma si fonda sul comune sostrato che è la comune disposizione ad amare, soffrire, temere, gioire, e così via, secondo l'ordine naturale e costante delle passioni.⁶⁷

Si noti dunque che, su queste basi, Burke pone l'arte -come Baumgarten, ancorché per altra via- nell'ambito della retorica, perché l'accento viene posto sull'incontro, nell'ambito dell'Immaginazione, di idee sensoriali e passioni sottoposte al vaglio del Giudizio, che si rivela nel gusto. Tutto ciò, nonostante il comune sostrato dell'animo umano da Burke ripetutamente citato, non può tuttavia prescindere dall'esperienza; sembra perciò che sia stia adombrando un inizio di percorso in direzione dell'ideologicità dell'opera.

Burke prosegue comunque con l'analisi delle passioni, e qui si pone in modo reciso l'atteggiamento antirazionalista: dolore e piacere non sono in relazione tra loro come contrari, sicché l'uno escluda l'altro, ma hanno ciascuno una propria positiva realtà,⁶⁸ così come gli Gnostici dicevano del Bene e del Male. Ora, sostiene Burke, "le idee di dolore sono più forti di quelle che riguardano il piacere" e ciò che desta tali idee o "che riguarda oggetti terribili" è "una fonte del sublime".⁶⁹ In tal senso esse sono l'origine di un "diletto" che non è piacere, ma che non nasce dalla constatazione della natura immaginaria del terribile rappresentato nell'arte; al contrario, essendo il risultato dell'interazione di idee sensoriali e di passioni, esso è tanto più intenso quanto meno si avverte la finzione e si ha l'impressione di realtà.⁷⁰

⁵⁷ *ivi*.

⁵⁸ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, *Æsthetica*, 1998, 6ª riv.

⁵⁹ *ivi*, pp. 9-15.

⁶⁰ Cfr. Cap. precedente.

⁶¹ Sertoli, in Burke, cit., pp. 17-19.

⁶² *ivi*, pp. 23-30.

⁶³ Burke, cit., p. 47.

⁶⁴ *ivi*, p. 53.

⁶⁵ *ivi*, p. 56.

⁶⁶ *ivi*, pp. 56-57.

⁶⁷ *ivi*, pp. 61-62.

⁶⁸ *ivi*, pp. 66-67; il dolore cioè non nasce dalla scomparsa del piacere, o il piacere dalla scomparsa del dolore, secondo la stessa logica razionalista che concepisce il male come *privatio boni*.

⁶⁹ *ivi*, p. 71.

⁷⁰ *ivi*, pp. 75-81. Questa posizione sarà oggetto della critica di Kant (cfr. *Critica del Giudizio*, Trad. di A. Gargiulo riveduta da V. Verra, Bari, Laterza U.L., 1970, pp. 131-133) che ne ha chiarissime le implicazioni antirazionaliste. Kant dà una motivazione del tutto opposta del Sublime,

Il Sublime è dunque causa di passioni; il suo potere consiste precisamente nel suo non essere un prodotto dei ragionamenti, al contrario, di prevenirli causandoli con la propria forza.⁷¹ La mente è infatti colpita dalle grandi immagini della natura e dell'arte, che le appaiono confuse perché non può portarvi la distinzione; se lo facesse, ne distruggerebbe la grandezza, che è l'opposto della chiarezza.⁷² Grande e prossimo all'infinito è precisamente ciò che la Ragione non può circoscrivere, che appare quindi come infinito *non già nel senso matematico, ma in quanto privo di forma precisa*.⁷³ Burke fornisce una rappresentazione dell'infinito che non ha nulla a che vedere con l'astrazione matematica di Kant.⁷⁴ esso è descritto essenzialmente come il non-dominabile dalla Ragione (in quanto incircoscivibile, indefinibile); questa ne esce quindi sminuita come *pretesa di dominio sul dominante*, che è una totalità che la "oltraggia", cioè che va oltre. Del resto, i testi poetici addotti ad illustrazione -Shakespeare, Milton, la Bibbia, Omero- sembrano chiari indizi al riguardo.

Conseguenziale con questa concezione dell'infinito come indeterminabile, è il successivo attacco di Burke al mito della "proporzione", autentico feticcio del classicismo. Egli ricorda infatti che la bellezza agisce direttamente sulle passioni, senza mediazione della Ragione;⁷⁵ essa perciò non può esser riferita alla "proporzione", che è un'idea d'ordine relativa al conveniente ed è quindi "una creatura dell'intelletto". La proporzione -una qualche precisa, specifica, costante proporzione- non è neppure rinvenibile nelle manifestazioni della natura che, pure, ci appaiono "belle"; non è dunque a motivo suo che esse ci appaiono tali. Né i capolavori della statuaria possiedono un unico canone; ne hanno di assai diversi eppure ci paiono tutti belli. L'attacco contro il canone vitruviano in architettura è condotto anche con accenti ironici, e su questo tono anticlassicista Burke prosegue deridendo altri idoli, tra i quali quello della "perfezione",⁷⁶ contro il quale adduce l'abilità femminile di farsi attraenti simulando difetti; egli conclude poi con una stoccata che mostra con forza il primato della vita sulla Ragione.⁷⁷ La bellezza dunque "non è un prodotto della nostra ragione", ma "una qualità dei corpi che agisce meccanicamente sulla mente umana tramite i sensi".⁷⁸

A questo punto Burke può sviluppare, nella quarta parte dell'*Inchiesta*, il nesso che lega il Bello al Sublime, già in parte anticipato: Bello e Sublime sono in opposizione sul piano dei sentimenti che suscitano; piacere e amore il primo, terrore e stupore il secondo; in ogni caso la parola poetica svilupperà le passioni, non certo le idee.⁷⁹

Come si vede dunque, il tentativo di comprensione della natura e del ruolo dell'arte, nonché dei meccanismi che fanno di essa un potente mezzo di comunicazione tra l'artista e il fruitore,⁸⁰ portava la riflessione molto lontano dal Razionalismo; era dunque necessario affrontare questo problema se si voleva, come voleva Kant, chiudere il cerchio del pensiero critico attorno ad un impianto formale che precludesse scorribande oltre l'*hortus conclusus* della Ragione. Per questo motivo egli dovette sobbarcarsi la fatica della terza Critica, nella quale si affrontava il problema del Giudizio, tanto estetico quanto teleologico; come abbiamo notato sopra infatti, entrambi rischiavano di riaprire *l'esigenza* di un discorso sui *territori inesplorabili per la Ragione*.

come riconduzione della rappresentazione della potenza terribile della natura, nel dominio della Ragione: "il sublime deve sempre riferirsi alla maniera di pensare, cioè a massime dirette a imporre il dominio dell'elemento intellettuale e delle idee della ragione sulla sensibilità" (*ivi*, p. 128). Kant (*ivi*, p. 105) nega il Sublime nell'oggetto, per riportarlo all'interno dell'uomo, e afferma (p. 107): "Il sentimento del sublime è dunque un sentimento di dispiacere, che nasce dall'insufficienza dell'immaginazione, nella valutazione estetica delle grandezze, rispetto alla valutazione della ragione; ed è insieme un sentimento di piacere suscitato dall'accordo appunto di questo giudizio sulla insufficienza del massimo potere sensibile, con idee della ragione". La vera radice di questa posizione è rivelata però, a nostro avviso, da quanto egli afferma a p. 104 (ripetendo la prima conclusione di p. 99) a proposito dell'infinito matematico: "Il poterlo anche solo pensare come un tutto dimostra una facoltà dell'animo che trascende ogni misura dei sensi". Il punto è dunque nella radicale assunzione razionalista, nella pregiudiziale scissione di sensi e ragione; in una Ragione scissa dunque dall'esperienza (sia essa *Erfahrung* o *Erlebnis*). Non è questo, certamente, il punto di partenza di Baumgarten, che presuppone una "intelligenza" dei sensi, e quindi un dominio specifico proprio dell'Estetica laddove non giunge la *distinzione* della Ragione. Tale scissione sul piano delle conclusioni è oltretutto tautologica, per aver Kant volutamente argomentato a partire dal sublime, cioè dall'infinito, *matematico*, quindi da un'astrazione concettuale, non dal *sentimento* dell'infinita potenza di Dio/spazio/natura, che è tale perché inaccessibile all'umana ragione; che è *incircoscivibile* e *indistinguibile* in quanto totalità.

⁷¹ Burke, *Inchiesta*, p. 85. Si noti la concatenazione opposta a quella razionalista: il contatto immediato, tramite i sensi, con ciò che sovrasta, suscita passioni sulle quali argomenta la ragione, priva di quel contatto immediato che è privilegio dell'esperienza.

⁷² *ivi*, p. 89. Si ripete con altre parole un concetto comune a Baumgarten: vi sono verità -quelle estetiche- che *non possono e non debbono venir dimostrate*, senza perdere con ciò nulla della propria "verità"; cfr. il § 423 in *Æsthetica* e in *Lezioni di estetica*, cit. Le "grandi e confuse immagini" di Burke, che non possono venir separate, ricordano anch'esse le *petites perceptions*: il rumore inconfondibile del mare, con le sue suggestioni, andrebbe irrimediabilmente perduto se potessimo distinguervi il contributo delle singole onde. Aggiunge Burke (loc. cit.): "Un'idea chiara è un altro modo di dire un'idea piccola"; anche questa è una misura del ruolo limitato della Ragione, e, al tempo stesso, della capacità dell'uomo di "intuire" ciò che lo sovrasta.

⁷³ *ivi*.

⁷⁴ *ivi*, p. 97.

⁷⁵ *ivi*, p. 110: "Non è in seguito a una profonda attenzione e a una lunga ricerca che riscontriamo la bellezza in un oggetto; la bellezza non ha bisogno dell'ausilio della ragione". La proporzione è un feticcio della Ragione perché s'identifica con la misurabilità e la rapportabilità, quindi con la *ratio* e con l'ordine.

⁷⁶ Anche la perfezione è un feticcio della Ragione, perché può esser nominata tale soltanto in rapporto a una norma.

⁷⁷ "So che è sulla bocca di tutti che dobbiamo amare la perfezione. Questa è per me la prova sufficiente che essa non è il vero oggetto dell'amore. Chi mai disse che *dobbiamo* (corsivo suo) amare una bella donna.....?" (*ivi*, p. 124). Il rapporto tra osservatore e osservato è dunque intersoggettivo, imprevedibile, non codificabile.

⁷⁸ *ivi*, p. 126.

⁷⁹ *ivi*, p. 167.

⁸⁰ "La poesia, la pittura e le altre arti che destano commozione, trasmettono la loro passionalità da un animo all'altro" (*ivi*, p. 75). L'arte appartiene al dominio generale della retorica.

Per verità, l'esigenza della terza Critica è anche un problema interno allo stesso pensiero kantiano, che nel momento in cui vuole erigersi a sistema (un'esigenza ineliminabile nella piega che prende la "filosofia" allorché pretende un ruolo egemonico, come avviene in ogni razionalismo) deve fare i conti con le lacerazioni e con i vuoti che si aprono dopo le prime due Critiche.

Kant aveva dicotomizzato la propria indagine nei due campi della "Ragione pura" e della "Ragione pratica"; la prima focalizzata sulla capacità di conoscere la natura in conformità a leggi *a priori* dell'Intelletto; la seconda sulla capacità di operare eticamente in base a principi *a priori* della Ragione. I mondi dell'Intelletto e della Ragione venivano così a delinearsi come mondo della conoscenza e della necessità il primo; della volontà e della libertà il secondo; mancava un "elemento mediano" (*Mittelglied*) che tenesse conto del legame tra conoscenza e volontà. La ricerca di questo *Mittelglied* spinse perciò Kant ad indagare precisamente quei campi che egli aveva sin allora ignorato, quello dell'arte e quello del finalismo nella natura,⁸¹ stabilendo come *Mittelglied* stesso il Giudizio, facoltà intermedia tra Intelletto e Ragione.⁸² Il Giudizio, dice Kant, non dà concetti come l'Intelletto; né idee come la Ragione;⁸³ esso media e connette le due facoltà. Tale mediazione è imprescindibile per Kant, perché l'incommensurabile abisso che esiste tra i due domini non è compatibile con il fatto che il mondo della libertà *deve* (corsivo nostro) influire su quello della necessità della natura, cioè deve realizzare in esso lo scopo posto tramite le proprie leggi.⁸⁴

Questa facoltà del Giudizio, che non dà né concetti né idee, è legata esclusivamente al sentimento di piacere o dispiacere: ovvio quindi che il Giudizio si applichi all'arte, anche se non soltanto ad essa.⁸⁵ Il Giudizio in genere, è la facoltà di pensare il particolare nell'ambito dell'universale; esso è detto "determinante" se, dato l'universale (il principio) esso vi sussume il particolare; se invece è dato il particolare e il Giudizio deve trovare l'universale entro il quale pensarlo, il Giudizio si dice "riflettente".⁸⁶ Il Giudizio determinante è logico, perché il suo predicato è un concetto o un principio dato; il Giudizio riflettente include in sé quel che c'interessa, il Giudizio estetico,⁸⁷ ed anche il Giudizio teleologico; nel primo caso si giudica sulla finalità formale nell'oggetto in base al sentimento di piacere/dispiacere; nel secondo su un'oggettiva finalità della natura, in base all'Intelletto e alla Ragione.⁸⁸

Nel Giudizio estetico si debbono però configurare due diversi livelli: ciò che piace ai sensi è definito "piacevole" (*das Angenehme*) è necessariamente soggettivo⁸⁹ e non può pretendere il consenso; il "bello" è viceversa l'oggetto del Giudizio di gusto, che, nel momento in cui afferma esser bella una cosa, pretende l'universalità.⁹⁰ Coerentemente col proprio gusto triadico, Kant pone però anche un terzo livello del Giudizio, che riguarda il Buono, il Bene (*das Gute*). La gerarchia della triade è molto interessante per ciò che lascia trasparire: piacevole è ciò che piace ai sensi; bello è ciò che piace al gusto con un giudizio *contemplativo*, indifferente all'esistenza dell'oggetto ed estraneo alla conoscenza perché non fondato su concetti;⁹¹ buono è viceversa ciò che piace alla Ragione per il suo concetto. Tanto il piacevole quanto il buono mettono in moto l'interesse, dei sensi o della Ragione, in quanto mettono in rapporto il soggetto con l'esistenza dell'oggetto che

⁸¹ cfr. l'Introduzione di L. Anceschi a I. Kant, *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio*, cit. Ci sembra di poter aggiungere al riguardo una considerazione: quei campi erano stati necessariamente trascurati, come conseguenza del radicale razionalismo kantiano. L'arte infatti non trova posto nel campo della conoscenza allorché questo sia delimitato entro un sistema concettuale (Categorie) inteso come modello formale di funzionamento dell'Intelletto; il problema del "bello" e del "sapere" che in esso si veicola, eccede infatti una conoscenza rigidamente limitata al fenomeno e impossibilitata a risalire al noumeno. Quanto al finalismo nella natura, stabilirne l'esistenza presupporrebbe una metafisica in grado di risalire oltre i principi della Ragione kantiana, percorso che Kant aveva già interdetto con i *Prolegomeni*. Tenendo ferme queste due posizioni, che egli ribadirà nella *Critica del Giudizio*, Kant deve dunque tentare di affrontare i due problemi, e di risolverli, nell'ambito del suo pensiero, ciò che può esser letto come una sua percezione dei limiti del Razionalismo; non che Kant ponga in dubbio tale atteggiamento, ma certamente, nel tentativo di compatirvi l'incompatibile, ne rende evidenti i limiti, giungendo a conclusioni palesemente insoddisfacenti. Il sistema trascendentale di Kant limita infatti le possibilità del sapere -conformemente al modello matematico- entro l'indagine di schemi formali che isolano angosciosamente l'individuo dal cosmo, inteso sia come molteplicità vivente, sia nella sua unità; l'arte e la religione sono dunque due campi *di fatto insondabili*. Al tempo stesso la gabbia ferrea dell'*a priori* costringe alla convergenza verso un consenso -regola fondamentale della socratica Ragione Una- che smentisce la realtà dell'esperienza (*Erlebnis*); il Giudizio si preoccupa soltanto di ricondurre l'esperienza (*Erfahrung*) entro la legislazione dell'Intelletto: cfr. *Prima Introduzione*, cit., pp. 82-85 e Anceschi, *ivi*, pp. 45-46.

⁸² Si noti che con l'introduzione del Giudizio, Kant non fa che completare i suoi abituali schemi triadici, cosa della quale egli è ben cosciente (cfr. *Critica del Giudizio*, p. 40, n. 1); e che l'introduzione del Giudizio è un'esigenza interiore del sistema kantiano, tanto che esso *deve* esistere, per colmare il vuoto che la bipartizione razionalista ha creato tra conoscenza e volontà.

⁸³ *Prima Introduzione*, p. 74.

⁸⁴ *Critica del Giudizio*, p. 14.

⁸⁵ *ivi*, p. 18 e p. 40; *Prima Introduzione*, p. 80. Alla conoscenza dell'oggetto si connette una sensazione di piacere o dispiacere provocata dalla sua esistenza (*ivi*, p. 79).

⁸⁶ *Critica del Giudizio*, pp. 18-19.

⁸⁷ *Prima Introduzione*, pp. 101-102. A p. 99, senza nominare alcun autore, Kant aveva introdotto così l'Estetica: "Da qualche tempo però è invalso l'uso di definire estetico, ossia sensibile, un modo di rappresentazione anche nel senso che la relazione d'una rappresentazione non è attribuita alla facoltà della conoscenza, ma al sentimento di piacere o dispiacere". Ora, se questa era una posizione razionalista, essa non era certo la posizione di Baumgarten, che aveva elaborato l'Estetica in parallelo con la Logica (*Lezioni di estetica*, § 1); in tal modo però l'opera di Baumgarten viene al tempo stesso smentita/ignorata, e surrettiziamente inglobata.

⁸⁸ *Critica del Giudizio*, p. 35.

⁸⁹ *ivi*, pp. 46-47; p. 192.

⁹⁰ *ivi*, pp. 53-54, p. 83.

⁹¹ Kant ha giustamente chiaro il rapporto negativo che si stabilisce tra arte e concetti (cfr. *ivi*, p. 58, p. 86) ma poiché la conoscenza è per lui soltanto concettuale, l'arte resta esclusa dal campo della conoscenza, contrariamente a quanto aveva affermato Baumgarten con la dottrina della "Gnoseologia inferiore". Il razionalismo di Kant, contrariamente a quello di Baumgarten che è aperto alla complessità dell'esperienza umana, è assolutamente conseguenziale.

ne sollecita i primi o la seconda; il bello è viceversa funzione di un giudizio “disinteressato e libero” perché l’approvazione scaturisce senza alcun interesse dei sensi o della Ragione. Il piacevole è percepito anche dagli animali irragionevoli, il bello soltanto dagli animali ragionevoli -cioè dagli uomini; il buono da tutti gli esseri ragionevoli, cioè dagli uomini e da esseri puramente spirituali.

Ci permettiamo alcune considerazioni al riguardo. In primo luogo la gerarchia è scontata nel suo retroterra normativo; in secondo luogo essa mostra che il Giudizio, nato per comporre una dicotomia, non la compone affatto, perché il *Mittelglied* deve scomporsi in questa seconda triade, che ha un “alto” e un “basso”, e nella quale il Giudizio di gusto -quello che ora c’interessa- si trova nel punto d’incontro meccanico, giustappositivo degli altri due. La terza considerazione è dunque questa: Kant si rende conto della difficoltà di trattare l’arte in un sistema razionalista, di trovarle un luogo proprio; ma, in assenza di una tale collocazione, due cose pretende di stabilire: escludere che il relativo Giudizio abbia a che fare con la conoscenza, ed escludere l’interesse da tale giudizio. A nostro avviso le due esclusioni sono convergenti nel depotenziare il punto d’incontro tra il Giudizio di gusto (che pretende necessariamente l’universalità, questo non sfugge a Kant) e l’oggetto di tale Giudizio, perché negano l’appartenenza dell’arte al dominio della retorica -cioè la sua *capacità* e il suo *diritto ad agire* sul fruitore; e negano che essa possa essere un *veicolo di conoscenza*: dunque negano l’arte come *comunicazione*, e propongono la figura di un fruitore-*flâneur*, pronto a praticare la conservazione sotto l’egida normativa del *bon ton*.

In realtà, all’attenta osservazione di Kant non sfugge che le cose possano configurarsi in un modo più complesso; nella citata *Prima Introduzione* vi sono al riguardo affermazioni significative, ma tutto viene comunque ricondotto, per quanto riguarda il “Giudizio estetico di riflessione”, ad un “armonico gioco d’immaginazione e intelletto”; cioè alla felice constatazione che la prima è in armonia con l’attività legislatrice del secondo.⁹² Tra l’interesse immediato e soggettivo messo a nudo da una percezione di piacere/dispiacere limitata ai sensi, e quello etico universale messo in moto dal piacere/dispiacere della Ragione nei confronti d’un concetto, rapportato al Bene, il Giudizio sul bello resta privo di un *ubi consistam* in rapporto all’esistenza, salvo compiacersi di constatate armonie: ciò esclude, evidentemente, la possibilità che esso costituisca un *luogo di scontro*. Le “armonie” si realizzano infatti nei confronti della legislazione *a priori*, universale, dell’Intelletto, e non nei confronti di un *rapporto esistenziale col mondo*. All’artista si nega *a priori* la possibilità dell’eresia, e altrettanto al fruitore; l’arte sembra restare il luogo di *futili piaceri intellettuali*, tuttavia *incanalati su precisi binari*.

Dice infatti Kant:⁹³ “da una universalità soggettiva, cioè quella estetica, che non ha fondamento in alcun concetto, non si può concludere alla universalità logica”; essa dunque “dev’essere di una specie particolare, perché essa non lega il predicato della bellezza col concetto dell’oggetto considerato nella sua intera sfera logica, e tuttavia lo estende all’intera sfera dei giudicanti”. L’universalità estetica è dunque diversa da quella logica relativa ai giudizi sul Bene, come precisa Kant subito dopo; ciò nondimeno essa resta pur sempre universalità; è quindi possibile “un giudizio estetico che possa essere nello stesso tempo considerato valevole per ognuno”. Il piacere che si prova dicendo che una cosa è bella, lo esigiamo universalmente, come se ci riferissimo a una proprietà dell’oggetto.⁹⁴

I nostri sospetti sul fondamento conservatore di certe pretese universalità potrebbero sembrar gratuiti, e persino maligni, nell’apparente asetticità dell’esposizione kantiana, se non fosse per l’onestà intellettuale con la quale il filosofo di Königsberg mette in mostra il proprio retroterra ideologico. Dice infatti Kant a proposito di un ipotetico *ideale di bellezza* e dell’*esemplarità* di alcuni prodotti del gusto: “I modelli del gusto, relativamente alle arti della parola, debbono essere presi da una lingua *morta e dotta*; da una lingua morta *per non subire i cambiamenti che colpiscono inevitabilmente le lingue viventi*....in una lingua dotta perché vi sia una grammatica non sottoposta alle *variazioni arbitrarie della moda* e che conservi *le sue regole immobili*”.⁹⁵ Non c’è nulla da aggiungere se non quello che aggiunge Kant a proposito del bello, nel momento di aprire l’*Analitica del Sublime*: “il gusto del bello presuppone e mantiene l’animo in una contemplazione statica”, ciò ch’è senz’altro verosimile, nell’ambito però di un *particolare* -come tale, *ricusabile*- rapporto *ideologico* col “bello”. Il dramma di questa Estetica kantiana ci sembra il disperato sforzo razionalista di fissare norme “oggettive” là dove tutto sfugge alla Ragione normativa, perché ci si trova in un luogo di scontro e di profezia, e dove quindi la “oggettività” -che ha un solo sbocco: l’asfissiante classicismo- può avere un solo significato: evitare il libero incontro/scontro delle *esperienze*. L’uomo federiciano, divenuto poi sostenitore degli sviluppi giacobini della Rivoluzione Francese, così ben descritto da Ayrault,⁹⁶ è tutto nell’ossessione di queste geometrie, che ricalcano l’astrazione della sua legge morale.

⁹² *Prima Introduzione*, p. 102: “un giudizio estetico (si riferisce a quello dei sensi)....non può mai essere conoscenza.....sebbene possa contenere le condizioni soggettive per una conoscenza generale”. Il Giudizio dei sensi dunque rappresenta una qualche forma soggettiva di conoscenza, ciò ch’è quantomeno ovvio. L’affermazione è ribadita a p. 103, ove si conclude poi: “mentre nel giudizio estetico di riflessione si tratta proprio di quella sensazione (*scil.*: piacere/dispiacere) che è provocata nel soggetto dall’armonico gioco di immaginazione e intelletto”. Il curatore riporta *ivi*, in n. 3, i passi della *Critica del Giudizio* (p. 142 e p. 149 in ed. cit.) che ribadiscono tale posizione.

⁹³ *ivi*, pp. 57-58.

⁹⁴ *ivi*, p. 61; cfr. anche p. 83: “Il giudizio di gusto esige il consenso di tutti”.

⁹⁵ *ivi*, p. 77, n. 1; corsivi, ovviamente, nostri.

⁹⁶ Cit., vol. 1°, pp. 113-116. Ayrault fa riferimento alla *Metafisica dei costumi* e alla *Critica della Ragion pratica*.

Abbiamo già visto *supra* in n. 70, il modo con il quale Kant affronta il problema del Sublime, negando la posizione di Burke col preciso scopo di negare il rapporto immediato tra lo spettatore e la cosa, e ridurre la percezione del Sublime ad un movimento della Ragione; la presa di posizione razionalista si riflette peraltro ovunque, e c'interessa segnalarla ancora per mettere bene in luce in rapporto a quale logica si sviluppa la radicale diversità d'approccio dei Romantici, e il suo fondamento nel non-conformismo religioso.

Significativa è, ad esempio, la ripetizione della tesi di Batteux nel determinare la natura delle "belle arti": esse vanno tenute rigorosamente distinte dai prodotti dell'artigianato (il "mestiere") come ciò che è "liberale" da ciò che è "mercenario"; salvo però correggere il tiro di chi, "tra i contemporanei" tende a garantire all'arte eccessiva libertà dalle regole.⁹⁷ Si tratta di un passaggio che è un autentico gioiello nella luminosità di ciò che è ri-velato dal non-detto. Quanto all'arte "bella" distinta da quella soltanto "piacevole" essa avrebbe la caratteristica di favorire "la coltura delle facoltà dell'animo sotto il riguardo della socievolezza" pur non avendo scopo se non in se stessa; ci si muove nell'ambito di una "comunicabilità universale di un piacere",⁹⁸ insomma, in una Nobile Accademia di Spiriti Eletti.

Molto interessante è anche la dottrina del "genio", un argomento importante per la successiva estetica romantica, che spinge la riflessione di Kant oltre i limiti del suo razionalismo.⁹⁹

Avendo affermato che l'arte non può essere imitazione, perché dono naturale dell'arte "bella" è dare le regole, Kant definisce il genio come "il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata"; caratteristica del genio è il non sapere da dove gli vengano le idee che trova in sé, con le quali la natura non dà regole alla scienza, ma soltanto all'arte. Se, quindi, per giudicare d'arte è sufficiente il gusto, per produrla è indispensabile il genio, perché, se una bellezza naturale è una cosa bella, una bellezza artistica è una rappresentazione bella di una cosa. Qui ci sembra di evincere un'implicazione non trascurabile, ancorché non esplicitata: nella produzione del bello, l'artista prosegue l'opera creatrice della natura, la amplia estendendola a un suo proprio prodotto secondo regole ineffabili (quelle del genio) che sono quelle altrettanto misteriose che regolano il *finalismo* della natura.¹⁰⁰

L'opera del genio si distacca da quelle opere, pur lodevoli, dei mediocri, che si caratterizzano per essere, come suol dirsi, "senz'anima"; modo di dire che Kant analizza, per stabilire che esso significa l'esigenza che esista un "principio vivificante" che dia uno "slancio armonico" tale da generare una capacità di esibizione delle "idee estetiche". Con tal nome egli intende "rappresentazioni dell'Immaginazione che danno occasione di pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa esser loro adeguato"; esse sono "il corrispondente delle idee della ragione" (corsivo nostro) le quali sono a loro volta "concetti cui nessuna intuizione.....può essere adeguata".

Dunque le idee estetiche, rappresentazioni dell'Immaginazione, cercano "di approssimarsi a una rappresentazione dei concetti della ragione" ciò che dà loro "un'apparenza oggettiva"; come per quelle inoltre "nessun concetto può esser loro completamente adeguato" in quanto idee interne: "il poeta osa render sensibili idee razionali di esseri invisibili" (corsivo nostro). Kant parla quindi espressamente di "Immaginazione creatrice" di forme che sono "attributi (estetici) di un oggetto il cui concetto, in quanto idea della ragione non può essere esibito adeguatamente". L'idea estetica tiene dunque il posto di quella esibizione, e fornisce "più da pensare (sebbene confusamente) di quanto si può racchiudere in un concetto" (corsivo nostro). Il genio è dunque unione di Immaginazione e Intelletto, che ha il dono di risvegliare altri geni con la sua esemplarità.

Questa dottrina del genio è uno sforzo poderoso di Kant per uscire dalle secche cui l'ha condotto il proprio razionalismo nel trattare il problema dell'arte; oltre, egli non può andare, pena minare i presupposti del proprio pensiero. È tuttavia importante chiarire che cosa egli stia adombrando, perché con ciò si indica già il punto di partenza del Romanticismo. Nella sezione dedicata alla dialettica del Giudizio estetico e nella successiva "soluzione dell'antinomia del gusto" egli pone la tesi e l'antitesi nei seguenti termini: "il giudizio di gusto si fonda sopra concetti determinati" e "si fonda sopra un concetto, sebbene indeterminato (cioè quello del sostrato soprasensibile dei fenomeni)".¹⁰¹ Per conseguenza, egli dice, "le antinomie ci costringono a guardare al di là del sensibile e a cercare nel soprasensibile il punto d'unione delle nostre facoltà *a priori*".¹⁰² Quest'affermazione non è che la conseguenza di quanto egli ha dovuto accettare con la dottrina del genio, cioè porsi il problema di una possibile conoscenza che vada oltre quella concettuale; naturalmente però, il suo razionalismo non gli consente tanto slancio, e perciò egli deve rappezzare la falla in qualche modo, ciò che egli fa in una nota successiva.

La sua posizione è la seguente.¹⁰³ Le idee della ragione, secondo quanto affermato nei *Prolegomeni*, hanno per oggetto un concetto trascendente e non possono mai divenire conoscenza; così anche le idee estetiche -intuizione secondo un principio soggettivo dell'accordo di Immaginazione e Intelletto- non possono divenire

⁹⁷ *Critica del Giudizio*, pp. 162-163.

⁹⁸ *ivi*, p. 164.

⁹⁹ *ivi*, pp. 166-179.

¹⁰⁰ Del quale anche si occupa la *Critica del Giudizio* sotto il nome di Giudizio teleologico: il parallelismo da noi operato ci sembra giustificato dalla sua individuazione ad opera dello stesso Kant; tuttavia, nella dottrina del genio, esso lascia intravedere possibilità che sovvertono il razionalismo del suo stesso pensiero.

¹⁰¹ *Critica del Giudizio*, p. 203.

¹⁰² *ivi*, p. 204.

¹⁰³ *ivi*, pp. 204-207.

conoscenza del proprio oggetto. Un'idea estetica non lo può in quanto intuizione alla quale non si può trovare un concetto adeguato, così come un'idea della Ragione non lo può perché contiene un concetto al quale non può esser data l'intuizione adeguata.

L'idea estetica diviene quindi una rappresentazione inesponibile dell'Immaginazione, l'idea della Ragione un concetto indimostrabile della Ragione. La conoscenza resta chiusa entro i concetti dell'Intelletto, i soli sempre dimostrabili (perché riferiti al mondo fenomenico). Kant chiude quindi la strada all'arte/conoscenza creando un parallelismo con la chiusura che egli aveva posto nei confronti della metafisica. Il parallelismo tra il problema dell'arte e quello della religione non poteva quindi esser posto in modo più chiaro: qui la devastazione razionalista della realtà umana lascia una seconda voragine, alla quale però anche una cultura secolarizzata non può essere insensibile. Con il suo trascendentalismo -la cui base di fatto è l'empirismo- Kant si sforza di chiudere tutte le vie di una conoscenza che non sia quella concettuale organizzatrice del fenomeno; la conoscenza resta soltanto quella dell'adeguamento della proposizione alla cosa.

La conclusione cui egli ritiene di poter giungere lo rassicura, ed egli così riassume quanto analizzato: il concetto razionale del sostrato soprasensibile dei fenomeni è, al tempo stesso "un concetto indimostrabile e un'idea della ragione"; come in tale idea "l'immaginazione, con le sue intuizioni, non raggiunge il concetto dato", così, in un'idea estetica "l'Intelletto coi suoi concetti non raggiunge mai l'intera intima intuizione dell'immaginazione". Dunque, ritornando al problema del genio, la conclusione è che l'idea estetica "si può chiamare una rappresentazione inesponibile dell'immaginazione" e il genio "si può anche definire....la facoltà delle idee estetiche".

Tautologie a parte, non resta che constatare qui un naufragio: in base ad un conseguenziale Razionalismo, il problema dell'arte si risolve soltanto con la dottrina del genio; la dottrina del genio, razionalisticamente sviluppata, finisce nel più completo irrazionalismo; è assolutamente impossibile infatti stabilire come, perché, e da dove provengano al "genio" le sue idee estetiche.¹⁰⁴ Hamann, che non è un razionalista, fornirà una spiegazione religiosa che, nell'ambito della sua struttura mitica, è quantomeno più "razionale".

Kant si rende ben conto del vero nodo, e si propone di isolarlo per negarlo: il vero ostacolo da superare, per rendere meno irrazionale la dottrina del genio, è costituito dall'ipotesi dell'intuizione intellettuale, che egli non può accettare per non vanificare il proprio sistema. Perciò egli afferma¹⁰⁵ che l'intuizione intellettuale non può darsi, altrimenti essa vanificherebbe il monopolio cognitivo dei concetti, oltreché andar oltre le intuizioni sensibili: un intelletto intuitivo sarebbe indipendente dalla sensibilità.¹⁰⁶

Egli non può afferrare l'occasione per far del senso interno dell'Immaginazione il veicolo dell'intuizione intellettuale, così come non può ammettere una continuità sensi-Intelletto, perché altrimenti ricadrebbe nell'ontologia neoplatonica, che è precisamente l'opposto del Razionalismo.¹⁰⁷

Ci siamo dilungati su questo particolare aspetto della dottrina kantiana, per mettere in luce una situazione: con Kant fallisce la possibilità di dare una collocazione soddisfacente alla realtà dell'arte nell'ambito del Razionalismo; essa non riesce infatti ad assumervi quel ruolo cognitivo e veritativo che di fatto ha nell'esperienza dell'uomo; l'incompatibilità è tale, che il tentativo di darne ragione capovolge il Razionalismo nell'irrazionalismo. La strada per una possibile risposta doveva perciò essere un'altra, e sarà quella che conduce al Romanticismo; lungo la strada gli interrogativi sull'arte non potevano che intrecciarsi con quelli relativi al sapere soprazionale, perciò alla religione. Non per nulla, nella stessa *Critica del*

¹⁰⁴così come, in perfetta analogia, del tutto misterioso è l'imperativo morale che incombe sull'uomo nella *Critica della Ragione pratica*. La Ragione si arresta qui come davanti al possibile finalismo della natura; ma ciò che sfugge ad ogni Razionalismo è che l'uomo, con la propria esperienza/*Erlebnis* e col proprio fare -mai coerentemente razionalizzabile- risponde in concreto, quotidianamente, alle domande cui il Razionalismo non risponde: di qui il mito e la religione, di qui l'arte, che prende il posto del mito e della religione nella società secolarizzata. Il ruolo crescente dell'arte nei secoli recenti, si spiega forse anche con il diminuito ruolo della religione.

¹⁰⁵ *Critica del Giudizio*, p. 274.

¹⁰⁶ *ivi*, p. 279.

¹⁰⁷ Per la stessa ragione, trattando del Giudizio teleologico relativo ad un "finalismo" della natura, argomento parallelo a quello del Giudizio estetico sul quale si diffonde la *Critica del Giudizio*, ma che omettiamo di trattare per non appesantire oltre il necessario l'esposizione, egli afferma che una "tecnica della natura" può esistere soltanto in quanto s'accorda col Giudizio che rende necessario pensare a una finalità. Ciò che egli non affronta, per non ricadere nel "neoplatonismo", è la possibilità di una "intelligenza della natura", ipotesi che egli, interessato ad evitare sia il meccanicismo cartesiano della *res extensa*, che la ricaduta nella tradizionale metafisica, ritiene evidentemente superata dal trascendentalismo; il quale però, costituendo un sistema meramente formalistico, lascia a parte tutte le domande alle quali si sforza di rispondere da sempre il pensiero umano, e alle quali l'uomo da sempre risponde non con i concetti, ma con il proprio fare, nel quale è inclusa l'arte e al quale l'uomo tenta di dare una cornice mitica con la propria religiosità. Su questi campi, arte e religione, si è combattuta e si combatte la battaglia tra normativa e pluralità delle ragioni; qui le esperienze individuali si sono sempre espresse contro i classicismi e le ortodossie di ogni genere. In epilogo a questa rapida ricognizione della *Critica del Giudizio*, ci sembra interessante riportare in traduzione quanto afferma M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, pp. 54-55: "Il giudizio di gusto è per conseguenza né del tutto sensoriale né del tutto intellettuale, né puramente individuale (idiosincratico) né sicuramente valido in generale (unproblematisch allgemeingültig) -esso si colloca curiosamente tra questi due poli della nostra facoltà cognitiva. In ciò consiste il suo legame con quella facoltà mediana che abbiamo sinora menzionato soltanto di sfuggita, alla quale tuttavia Kant, nella Prefazione alla *Critica del Giudizio* ha attribuito un così gran significato: l'Immaginazione (*Einbildungskraft*). L'Immaginazione non è un senso, perciò il suo oggetto può anche non essere valutabile sul piano sensoriale (*Empfindungsmässiges*). Proprio per questo l'Immaginazione può non condividere con la sensibilità la sua soggettiva immediatezza. L'enigma del giudizio di gusto sta proprio in ciò, nel non esser fondato su un principio costitutivo *a priori*, e tuttavia di avere un'estensione più grande della percezione sensoriale, e meglio legittimata sul piano intersoggettivo". La *Critica del Giudizio* segna dunque il fallimento kantiano sul piano dell'Estetica, per aver tentato vanamente di coniugare "verità" umane e geometrie razionaliste.

Giudizio Kant si era premurato di sferrare un attacco contro la teosofia,¹⁰⁸ così come, anni prima, aveva fatto precedere la svolta critica da un attacco a Swedenborg. Da questo momento ci occuperemo dunque della via che conduce al Romanticismo partendo da un pensatore religioso d'origine pietista: Hamann, collega/amico/nemico di Kant.¹⁰⁹

Hamann, di alcuni anni più giovane di Kant, fu anch'egli allievo di Knutzen, e rimase sempre in rapporto con Kant al di là dell'opposizione critica nei confronti di quest'ultimo, che non mancò però di aiutarlo nelle difficoltà della vita. Il nucleo del suo pensiero, essenzialmente religioso nella tradizione antirazionalista, pone in primo piano i temi del Dio vivente, della Parola creatrice, del carattere organico della conoscenza, che è opera del concorso di sensi e intelletto; quest'ultimo concetto è posto in evidenza anche dall'ottima *Introduzione* del Lupi,¹¹⁰ e, del resto, è ripetutamente sottolineato da Hamann nella sua polemica contro Kant e contro Mendelssohn.¹¹¹

Sul piano religioso, Hamann aggiorna l'antica polemica pietista sui soliti due fronti: da un lato l'ortodossia papista, dall'altro gli sbocchi teisti del Razionalismo,¹¹² una "religione del cuore" è infatti necessariamente in contrasto sia con il dogmatismo, che non può essere vera religione,¹¹³ sia con il primato della Ragione, che conduce ad un astratto legalismo, un vero e proprio formalismo.¹¹⁴

Hamann, profondamente luterano nel suo Pietismo, si muove evidentemente nell'ambito di una religiosità paolina; per conseguenza un suo caposaldo è l'inconciliabilità tra il sapere religioso, la verità divina, e la scienza del mondo, tanto sul piano dottrinale quanto sul piano del "saper stare al mondo". Di questo contrasto egli parla apertamente nei *Memorabili di Socrate*¹¹⁵ e altrove,¹¹⁶ e di questa premessa si deve tener conto per comprendere certi nessi della sua dottrina del linguaggio e di quella estetica.

L'inconciliabilità di cui sopra è infatti conseguenza dell'impossibilità della Ragione ad affrontare un sapere che la trascende; le vie di comunicazione tra umano e divino non sono tuttavia precluse, esse sono altre. Come abbiamo già rilevato *supra* in n. 114, Hamann identifica nella religione l'intera esperienza storico-culturale di un popolo; dunque storia, esperienza e religione sono una realtà che viene *prima* della Ragione, dalla quale quest'ultima non può prescindere, perché soltanto su *quella* base la Ragione può articolarsi. Questa realtà che precede la Ragione è ubicata in un suo proprio luogo: *il linguaggio*, del quale Hamann, secondo la

¹⁰⁸ Cfr. pp. 340-341.

¹⁰⁹ Poiché il nostro interesse per Hamann è centrato sul ruolo da lui avuto negli sviluppi dell'estetica romantica, facciamo riferimento a J.G. Hamann, *Scritti e frammenti di estetica*, Intr., Versione e Note di S. Lupi, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1938, che si segnala per la già citata *Introduzione*; J.G. Hamann, *Scritti sul linguaggio 1760-1773*, A cura di A. Pupi, Napoli, Bibliopolis, 1977; ma poiché la dottrina estetica di Hamann trae fondamento dalla sua religiosità, ci riferiamo anche a *Scritti cristiani*, a cura di A. Pupi, Bologna, Zanichelli, 1975-1977, 2 voll.

¹¹⁰ Cit., pp. XCV-C. Il Lupi è in grado di produrre un interessante saggio critico perché conosce bene il pensiero di Böhme e gli dà il dovuto rilievo, come ne dà a tutto il filone spiritualista, citando i nomi di Eckhart, Schwenckfeld, Weigel, Arndt e Spener (p. LXXIV). Senza queste premesse non è possibile comprendere le reali radici del Romanticismo, per la cui origine la lezione di Hamann costituisce un passaggio-chiave altamente significativo: è con lui infatti, come nota anche Ayrault (cit. *supra* in n. 125 al Cap. precedente) che le strutture del pensiero teosofico si trasformano in dottrina estetica in direzione anti-kantiana, pronta quindi a fornire supporto alla rivoluzione romantica.

¹¹¹ Cfr. *Scritti cristiani*, cit., vol. 2°, pp. 129-131 la sua recensione alla *Critica della Ragion pura* riportata da Pupi in *Introduzione a Golgotha e Scheblimini*. Si tratta di un testo notevole per il pensiero di Hamann, nel quale si nega la possibilità di una ragione scissa dall'esperienza e ad essa preesistente; nel testo si afferma anche che sensibilità e intelletto sono "due tronchi dell'umana conoscenza" che "scaturiscono da una radice comune". Questa, come abbiamo già visto, è la posizione di Baumgarten, ed è una caratteristica del pensiero di Hamann messa in luce da Lupi (p. CX). Per la polemica contro Kant e Mendelssohn è opportuno considerare l'intero argomento in *Scritti cristiani*, vol. 2°, pp. 124-186; cfr. anche il commento di Lupi alle pp. CII-CIII.

¹¹² Cfr. la 7ª *Lettera ierofantica*, in *Scritti cristiani*, vol. 2°, p. 87.

¹¹³ Cfr. *Golgotha e Scheblimini*, cit., p. 180.

¹¹⁴ In questo senso si deve sottolineare non soltanto la scarsa simpatia di Hamann per il Giudaismo, ma anche l'acuta intuizione con la quale identifica i nessi tra l'evoluzione del Razionalismo in Kant e le posizioni di Mendelssohn in *Jerusalem*: cfr. *Scritti cristiani*, vol. 2°, pp. 181-183. Legalismo ebraico e razionalismo greco sono tutt'uno ("Ebrei e filosofi", p. 154; "Ebrei e naturalisti", p. 172) nella negazione della religione spirituale, del cuore, e di un sapere che si fonda sulla fede. Il Cristianesimo non si fonda sulle opinioni filosofiche (p. 174) ma su "verità storiche temporali che sono accadute un tempo e non torneranno mai più, che si sono verificate... in un punto e in un tempo dello spazio terrestre e che quindi possono essere pensate come vere soltanto in quel punto del tempo e dello spazio" (pp. 172-173). La fondamentale differenza tra Ebrei e Cristiani è che ai primi fu data la Legge, ai secondi la verità (*Giov.*, 1, 17); in questo è dunque la vicinanza tra Ebrei e formalismo razionalista. Il punto centrale, che regola, come vedremo, anche tutta la nuova concezione estetica e quella stessa del genio, destinata a tornare in Novalis, è dunque l'Incarnazione: un Dio che si fa uomo, promessa di un uomo che si farà, o tornerà a farsi, "Dio" grazie alla Resurrezione interiore. Di fatto, Hamann introduce nel testo anche un altro argomento di grande importanza - per lui il più importante - che ci fa comprendere l'incapacità dell'Occidente odierno ad inquadrare i *rinascimenti integralismi*. La separazione razionalista di Mendelssohn tra Stato e idee religiose (che implica velatamente il mito del "popolo eletto", come è stato rilevato: cfr. l'*Introduzione* di Auletta a *Jerusalem*, cit., p. 26) impone al primo di non occuparsi delle idee, ma soltanto delle azioni; ma può, il Dio di questi sudditi, non occuparsi delle loro azioni? (cfr. *Golgotha e Scheblimini*, p. 171). La religione non può essere - non lo è mai stata - una "opinione", come vorrebbe l'Occidente dei "filosofi": è l'eredità storico-culturale nel cui ambito un popolo assume il suo rapporto con l'esistenza, la sua *esperienza storica*, qualcosa di infinitamente più globale e radicato di qualunque "idea". Piaccia o non piaccia il suo "irrazionalismo", Hamann prende atto della realtà della storia e dell'esperienza, e tutto il suo pensiero, con la svolta estetica che introduce, si fonda sull'organicità del dato esperienziale contro l'astrazione razionalista; quindi anche l'arte va vista entro una *dottrina dell'uomo*.

¹¹⁵ Cfr. *Scritti cristiani*, vol. 2°, p. 39: non c'è compatibilità tra successo mondano e servizio della verità: "chi non sa rinunciare a tutto e vivere di briciole e di elemosine e neppure di rapina e non sa rinunciare a tutto per una spada, non è al servizio della verità".

¹¹⁶ *Golgotha e Scheblimini*, cit., p. 180: "filosofia e politica (corsivo nostro) hanno avuto bisogno di tutti i loro comuni inganni e prepotenze, della spada della superstizione e dello scudo dell'incredulità".

tesi böhmaniana, sostiene l'origine divina; la lingua è un modo di pensare, racchiude in sé un rapporto col mondo nel cui ambito soltanto può articolarsi la ragione.¹¹⁷

Questa intuizione del linguaggio come sapere originario, e l'inscindibilità di sensi e intelletto nella conoscenza, conducono Hamann ancora oltre: il linguaggio originario fu musica, fu poesia, così come la scrittura originaria fu disegno;¹¹⁸ "le parole hanno dunque un potere estetico e logico".¹¹⁹ L'uomo primitivo, tutto sensi e passioni, era dunque in primo luogo un poeta.¹²⁰ posizione, questa, che avvicina Hamann a Baumgarten e a Vico, membri dell'illustre *koiné* che mostra quanto fosse oggetto di critica, già nel XVIII secolo, il rampante Razionalismo, e che in questa critica le due teste di ponte erano costituite dalla religione e dall'arte, due volti della percezione della trascendenza, due modi, il secondo "secolarizzato", di perseguirla.

Questo punto va tenuto ben presente, perché centrale per l'estetica di Hamann, e, nello stesso tempo, non nuovo per noi. Qui, attraverso la dottrina del linguaggio originario e della doppia radice della conoscenza, nei sensi e nell'intelletto, si stanno ripercorrendo in forma forse più esaltata, però perfettamente simile, quegli aspetti della dottrina di Baumgarten e di Leibniz, di origine teosofica, di un sapere della totalità che, perfetto o confuso che sia, va comunque oltre il sapere della Ragione. Con una logica *religiosa* si postula infatti la possibilità di attingere e, in qualche modo *approssimativo*, rappresentare, una verità non circoscrivibile con la Ragione; approssimazione dovuta alle limitazioni del *linguaggio razionale, concettuale*, umano, rispetto alla lingua divina che afferrisce immediatamente alle cose.¹²¹ "Discorrere" dice Hamann¹²² "è tradurre da una lingua angelica in una lingua umana, cioè trasformare i pensieri in parole, cose in nomi, immagini in segni" (corsivo nostro); i due termini sono in rapporto tra loro come un tappeto e il suo rovescio, un'eclissi di sole e il suo riflesso in uno specchio d'acqua.¹²³

La dottrina di Hamann riconduce dunque ad uno schema religioso, alchemico-teosofico, a noi già noto, perché stabilisce un rapporto divino/terreno analogo a quello eternità/tempo, Uno/molteplice: un rapporto che fa del manifesto l'immagine del divino, della materia e dello Spirito due modalità inscindibili dell'essere. Sviluppando questo fondamento si giunge alla dottrina estetica di Hamann, che sarà, una volta secolarizzata, quella adottata dai Romantici.

Hamann propone infatti sia l'ipotesi di una lingua ispirata in contatto diretto con il divino, sia quella di una lingua "adamica" perduta, da ritrovare, una lingua originaria che è poesia, che è creatrice, che aderisce direttamente alle cose, che nella sua accezione divina può leggersi nella natura, dove costituisce la manifestazione del divino. Per conseguenza, il poeta è un profeta in grado di raggiungere una conoscenza che va oltre la Ragione, perché in contatto diretto con Dio;¹²⁴ questa conoscenza, che è intellettuale, passa attraverso

¹¹⁷ Cfr. *Saggio su una questione accademica di Aristobulo*, in *Scritti di estetica*, cit., p. 93: la lingua di un popolo corrisponde al suo modo di pensare, argomento che Hamann solleva contro i filologi che tentano di spulciare il greco degli scritti testamentari, opera non di greci, in base alle strutture della lingua greca. Per conseguenza, si dà anche la possibilità che uno spirito originale faccia violenza alla lingua (ivi, p. 101). Cfr. inoltre la recensione alla *Critica della Ragion pura*, cit., pp. 129-130 e *Metacritica sul purismo della ragione*, alle pp. 139-141: non è possibile rendere la ragione indipendente dalla storia, dal passato e dall'esperienza, che si manifestano nel linguaggio: "l'intera facoltà di pensare riposa sul linguaggio" (p. 141); "la prima purificazione della filosofia consistette infatti nel tentativo in parte frainteso, in parte mal riuscito, di rendere la ragione indipendente da ogni eredità del passato, da ogni tradizione, e da ogni fede in questa" (corsivo nostro). Hamann aveva infatti legato il Cristianesimo ad una fede in eventi storici (cfr. *supra*, n. 114), ma qui il discorso si sposta in direzione "secolare": si sta postulando il carattere nazionale e popolare della cultura, cioè un pilastro del Romanticismo. Cfr. anche i Frammenti estratti da Lupi a p. 210 e 214 (lettere a Lindner e a Jacobi). Un rapporto diretto tra la dottrina della lingua di Hamann e quella della lingua adamica di Böhme (le due sono del tutto raffrontabili) è ipotizzato da Lupi, cit., p. CLVIII.

¹¹⁸ "La poesia è la lingua madre del genere umano" (*Aesthetica in nuce*, in *Scritti di estetica*, cit., p. 122); "Il linguaggio più antico fu musica", (*Metacritica sul purismo della ragione*, cit., p. 142); "La scrittura più antica fu pittura e disegno" (ivi, p. 143).

¹¹⁹ *ivi*.

¹²⁰ Lupi, cit., p. CXXIX; *Aesthetica in nuce*, p. 123.

¹²¹ Si ricorderà che Böhme si scusava per esser costretto ad esporre in modo imperfetto, nei limiti di ciò che gli consentiva la comunicazione umana, ciò che egli sapeva in modo diretto e perfetto per diretta comunicazione divina.

¹²² *Aesthetica in nuce*, pp. 125-126.

¹²³ Cfr. anche i Frammenti estratti da Lupi: p. 209 (dalle *Meditazioni bibliche*, per il cui testo cfr. *Scritti cristiani*, vol. 1°): "Le nostre parole sono allegorie dei pensieri o immagini di essi"; pp. 209-210 (da una lettera a Lindner): "L'essenza invisibile delle nostre anime si manifesta per mezzo delle parole, così come la creazione è un discorso il cui filo si estende dal principio alla fine del cielo". La dottrina del linguaggio di Hamann ha un fondamento essenzialmente religioso nel concetto di Parola creatrice; Dio crea tramite la Parola, e quindi la Creazione è "un discorso alla creatura per mezzo della creatura" (*Aesthetica in nuce*, p. 125) cioè attraverso la natura della quale, dopo la caduta, "non rimangono ora in nostro possesso che versi scomposti" (ivi). Al riguardo cfr. anche la n. 3, *ivi*, del Curatore: Hamann intende indicare che la natura è sì, la Parola di Dio, ma ridotta a un puzzle di frammenti che tocca a noi ricomporre, leggendoli in filigrana. Sulla natura divina della parola umana come riflesso della Parola divina, cfr. *Meditazioni bibliche*, cit., pp. 415-422; Lupi espone la dottrina del Dio/scrittore e della Parola Creazione/creatrice alle pp. CLII-CLVII; l'idea in noi sta alla parola (umana) come il cielo sta alla terra (p. CLIV). Cfr. inoltre pp. CLXXIII-CLXXVII su tutto l'argomento in generale, sui rapporti Böhme→Hamann→Herder, e sui precedenti in Bengel relativamente a ciò che Lupi definisce giustamente "problema religioso-estetico" (p. CLXXVII).

¹²⁴ Cfr. al riguardo *Briciole*, 8 (*Scritti cristiani*, vol. 1°, p. 433): "Noi tutti siamo capaci di essere profeti. Tutti i fenomeni della natura sono sogni, volti, enigmi che hanno il loro significato, il loro senso segreto. Il libro della natura e i volti non sono che cifre, segni nascosti, che abbisognano della stessa chiave che interpreta la Sacra Scrittura e che è l'intento della sua ispirazione"; "La vera poesia è un genere naturale della profezia" (Frammento estratto da Lupi, da *Meditazioni bibliche*, in *Scritti di estetica*, p. 189); "La scienza della natura e la storia sono le due parti sulle quali riposa la vera religione" (*Meditazioni bibliche*, p. 51); "Iddio si manifesta, il Creatore del mondo si fa scrittore" (ivi); egualmente *ivi*, p. 54, per la difficoltà di trasferire in parole le visioni divine; nella natura "tutto è divino" (*Le ultime volontà del Cavaliere di Rosenkreuz*, *Scritti di Estetica*, p. 165); "l'elemento divino...eleva i miracoli della natura e le opere originali dell'arte a simboli" (frammento estratto da *I Magi d'Oriente*, *Scritti di Estetica*, p. 191); "La conoscenza è e rimane il segreto del vero autore. Essa è la profonda sorgente della verità, che è nel cuore e nello spirito" (ivi, da una lettera a Jacobi, p. 200); "Spirito di osservazione e spirito di profezia sono i rami del genio umano. Al campo del primo appartiene tutto il presente, al campo del secondo tutto l'assente: il passato e il futuro....Il genio poetico esterna la sua potenza in quanto

i sensi.¹²⁵ Il genio diviene quindi in Hamann una figura ben nota: è l'uomo il cui sapere attinge il divino, è l'uomo che verrà, l'uomo interiormente risorto di Böhme;¹²⁶ del tutto ovvio quindi che il problema dell'arte si giochi sulla sincerità dei moventi, sul piano etico, sui contenuti più che non sulla forma;¹²⁷ quest'arte che nasce dalle passioni non ha nulla a che vedere con la "bella natura", cosa da bellimbusti,¹²⁸ e la poesia non è a metro dei filologi, che si occupano soltanto di ossa secche.¹²⁹ La vita ha ragione dell'Accademia¹³⁰ così come il movimento del pensiero contraddice la sillogistica;¹³¹ la nascita del genio è una vera strage degli innocenti.¹³²

Sdipanando quanto abbiamo sopra compresso in poche righe, se ne ricava una dottrina estetica che va di gran lunga oltre quella di Baumgarten, raccogliendo la provocazione implicita -ma non sviluppata- nella dottrina leibniziana delle *petites perceptions*; Hamann in tanto può far ciò in quanto non esita a ricollegare esplicitamente le strutture della dottrina della conoscenza al loro fondamento religioso e ad un radicale antirazionalismo. In Hamann, la ricostruzione del triangolo Dio/uomo/natura (dove il terzo polo è ormai natura-storia)¹³³ consente una lettura immediata del divino grazie alla quale i sensi vanno oltre la Ragione non in modo *confuso* (ancorché "chiaro": Baumgarten) ma, fuor d'ogni remora, in modo ben altrimenti esauriente che non la Ragione, perché in modo organico. Tale organicità impone una comprensione simbolica, condizione inevitabile, perché nella *totalità* conseguita tramite i sensi (esterni o interni) *coesistono gli opposti*. L'uomo può dunque attingere in sé e oltre sé una conoscenza certa e immediata, che tale resta tuttavia soltanto nel simbolo (nella parola poetica e/o profetica) perché, tradotta in segno (nella parola discorsiva, nel discorso concettuale) decade entro le strutture dicotomiche della Ragione e delle nostre lingue post-babeliche, eco deformata della trascendente Verità.¹³⁴

Abbiamo con ciò appena accennato un argomento caro ad Hamann: la coesistenza degli opposti nel reale, per la quale egli si è sempre esplicitamente battuto, e della quale egli cercava conferma nella lettura di Bruno, autore che gli era caro come lo fu ai Romantici, in quanto espressione alta di quel vitalismo rinascimentale che Hamann aveva ereditato tramite la linea paracelsiano-böhmiana a monte del Pietismo.¹³⁵ Questa coesistenza degli opposti non costituisce soltanto un paradigma sia del pensiero mitico/religioso che della creazione artistica,¹³⁶ ma è anche espressione di un modo di pensare la realtà che rifiuta valore veritativo alle partizioni della Ragione.

Questo modo di pensare, che potremmo definire "olistico", concepisce la realtà come totalità organica, nell'ambito della cui armonia soltanto possono essere pensati i singoli elementi;¹³⁷ si tratta dunque di un modo di pensare che non può che porsi sul fronte opposto ad ogni forma di Razionalismo, coinvolgendo, nel

per mezzo della finzione trasfigura in rappresentazioni presenti le visioni di un passato e di un futuro assenti" (*Una lettera volante, Scritti cristiani*, vol. 2°, p. 267); ciò è importante perché "chi può avere giuste idee sul presente senza conoscere il futuro? Il futuro determina il presente, e questo il passato" (*Seconda lettera ellenistica, Scritti di Estetica*, p. 84); l'affermazione concerne il carattere *profetico* della storia. Il genio è dunque colui che legge il divino nella natura e nella storia, i due luoghi nei quali Dio Si rivela (cfr. Lupi, cit., pp. CXVIII-CXXI). Il genio ha un fondamento religioso nel quale si rivela la forza della natura; arte e religione hanno un sostrato comune, anche l'arte è creazione di nuova realtà (ivi, pp. CXL-CXLIV).

¹²⁵ *Æsthetica in nuce*, p. 123; p. 130; p. 144; passioni e sensi sono alla base di tutto il poetico, comprendono e si esprimono soltanto per immagini.

¹²⁶ Lupi, cit., p. CXXXVI.

¹²⁷ Cfr. *Prima lettera ellenistica, Scritti di Estetica*, cit., in particolare pp. 78-79; la precettistica castra, circonda il sentimento: cfr. *Idee chimeriche di Abelardo Virbio*, ivi, pp. 114-116; senza eccezioni non si fanno capolavori, le regole sono sterili (frammento estratto da *Lettore e critico*, ivi, p. 193).

¹²⁸ Lupi, cit., p. CXL; il "buon gusto" non conduce oltre Batteux, cui si oppone Hamann (ivi, p. CLXXXIV).

¹²⁹ *Seconda lettera ellenistica*, cit., p. 84.

¹³⁰ *Idee chimeriche di Abelardo Virbio*, cit., pp. 111-112.

¹³¹ Estratto da *Nuvole, Scritti di Estetica*, p. 192.

¹³² *Æsthetica in nuce*, cit., p. 151.

¹³³ In una concezione religioso-teosofica non solo la natura è manifestazione della Parola, ma anche la storia è il luogo ove si rivela il *télos* divino che pervade il cosmo nell'estensione e nel tempo; quindi anche la storia è manifestazione della Parola. Tutte le forme del molteplice, durata inclusa, sono infatti l'Uno esplicito, come l'Uno è il molteplice implicito: è il respiro di un cosmo che vive in Dio, del quale Dio è trama e ordito; il contatto col divino, tramite il quale si accede al sapere, è nel cuore (Hamann, in Lupi, cit., p. CXII) non nella Ragione che divide ciò che Dio ha unito. Hamann scrive dunque a Jacobi (in Lupi, cit., p. CII): non *cogito, ergo sum*, ma *est, ergo cogito*; perciò anche la storia è luogo nel quale ascoltare la voce di Dio. Sottolineiamo questi temi di Hamann -coesistenza degli opposti e conoscenza/espressione simbolica, due aspetti che si rinviano l'un l'altro- perché oltre a presiedere all'Estetica romantica, rendono conto dell'altra grande svolta del Romanticismo: l'inizio della ricerca sul mito e la rivalutazione del pensiero mitico. Cfr. inoltre Lupi, cit., pp. CXIV-CXIX.

¹³⁴ Cfr. anche Lupi, cit., pp. CXXIX-CXXXI. Vedremo *infra* quanto vicina strutturalmente, benché in forma ormai secolarizzata, è la dottrina di Herder.

¹³⁵ Cfr. *Nuova apologia della lettera H, Scritti di estetica*, cit., p. 185, e la relativa n. 4 del Curatore, pp. 185-186; inoltre Lupi, ivi, pp. CVII-CIX e la lettera a Jacobi cit. a p. CIX.

¹³⁶ Abbiamo largamente sviluppato questo argomento tanto ne *Il mito e l'uomo*, che in *Arte, Memoria, Utopia*; non riteniamo quindi di dover tornarvi sopra.

¹³⁷ Il concetto di armonia è al fondamento della figura di Socrate: cfr. *Memorabili socratici, Scritti cristiani*, vol. 2°, p. 26. Socrate ha il gusto dell'armonia tra bellezza interna ed esterna, che gli deriva dalla nascita singolare e dall'educazione. Noi, viceversa, pensiamo troppo astrattamente (ivi). Hamann non ama il purismo dei formalisti, l'arte dev'essere ricca di sensi e di passioni: cfr. *Miscellanea di annotazioni sulla struttura della lingua francese, Scritti sul linguaggio*, cit., p. 107: "La purezza di una lingua è a scapito della sua ricchezza; una correttezza troppo vincolante nuoce alla sua forza e al suo vigore"; *Æsthetica in nuce*, cit., p. 141: "purificare l'uso naturale dei sensi dall'uso contro natura delle astrazioni"; inoltre, Lupi, pp. LXXX-LXXXI (ricostituzione dell'integralità della natura umana, conciliazione di Spirito e materia); ivi, p. CX, Hamann: "Una ragione che si riconosca come figlia dei sensi e della materia, ecco, questa è la mia religione".

primato del sapere religioso, anche l'antica polemica antigreca.¹³⁸ Esso coinvolge però tutta la logica dei suoi portatori e non si deve ritenere che si limiti ai problemi dell'arte, della conoscenza, e della religione: se anche così fosse non si tratterebbe comunque di poca cosa!

Un pensiero "olistico" è un modo di pensare che coinvolge infatti ogni aspetto del reale; così abbiamo visto che precisamente di esso si tratta quando il Romanticismo prende le distanze dalla Rivoluzione Francese e si volge a Burke: si tratta infatti di affermare una concezione organicistica dello Stato, inteso come organismo i cui membri concorrono allo stesso scopo, e la cui logica è quella della sua storia, che è storia di quegli individui; lo Stato non è un'astratta geometria razionalista che fa del "cittadino" un soggetto *anonimo*, come tale mero oggetto di leggi che ne trascendono la concreta figura, pensabile soltanto entro una cultura e una storia; un cittadino la cui astratta eguaglianza è soltanto il risultato di una brutale potatura delle storiche individualità, ridisegnate in unico modulo geometrico. Per questa ragione la rivoluzione romantica non poteva essere una rivoluzione che scendesse in campo con le picche dei sanculotti, ma queste ragioni mostrano bene anche quali fossero le sue radici: il Romanticismo -ci si perdoni il *calembour*- è ben più che *in nuce* già in Hamann.

Per questa ragione, prima di procedere, ci preme ancora una piccola notazione sullo spostamento radicale di prospettiva che subisce, con Hamann, la collocazione dell'arte. Un primo punto, che abbiamo sufficientemente mostrato e che non necessita di ulteriori chiarimenti, concerne il suo ruolo nella conoscenza: ora esso non è più un ruolo "inferiore" come in Baumgarten, ma un ruolo privilegiato. Il profeta/poeta attinge il sapere della totalità negato al razionalista; crea la nuova realtà, cioè i nuovi modi della verità stessa; come annuncio/manifestazione del trascendente nell'immanente, egli continua quindi l'opera della Parola nella creazione del mondo. Se anche si spoglia questa struttura della premessa teologica, si deve convenire che ci si trova dinnanzi ad un nuovo concetto di "verità": la verità è una costruzione storica che viene annunciata e fondata dal profeta/poeta. L'arte diviene luogo e strumento di lotta per l'esistenza, nella quale si adombrano i lineamenti di un futuro utopico; l'arte è quindi anche espressione del desiderio, costruzione inevitabilmente ideologica.

Tutto ciò batte in breccia ogni stantia discussione sul "bello" e l'arroganza normativa del fruitore e delle sue *idées reçues*, malamente occultata nel misterioso "Giudizio di gusto"; il momento dell'arte non va più cercato in alcuna normativa fondata sugli *anciens* e applicata all'opera/oggetto come "certificato di ammissione"; il momento dell'arte va cercato nel *fare* dell'artista. Più che di Estetica si dovrebbe cominciare a parlare di "antropologia dell'arte", ed è perciò quantomeno scontato che da questo momento si metta in primo piano, come fa Hamann, lo *spirito* dell'opera -cioè dell'artista- *a partire dal quale l'opera deve essere compresa*. Aspetti etici come la "sincerità" divengono perciò importanti, anche se mal definibili; certamente però, se si esamina la validità di un "fare", è impossibile prescindere dalle *ragioni del fare*. Le ragioni, per l'appunto, non la Ragione. Forse tutto ciò aiuta a comprendere meglio il profondo significato che acquisiscono le posizioni di Friedrich Schlegel (e di Schiller) quando individuano nell'avvento della cultura testamentaria la linea di discriminare tra il modo di darsi dell'arte negli "*anciens*" e nei "*modernes*". Definire che cosa sia l'arte è tentativo vano; essa è stata e sarà tutto quel che si vuole, ma certamente, dopo il Romanticismo, essa non è più quel che -forse- avrebbe potuto essere prima.¹³⁹

Se, dunque, Hamann deve considerarsi la premessa imprescindibile del Romanticismo, l'origine della traduzione del pensiero religioso in dottrina estetica; il passaggio dall'uno all'altra, che è un fenomeno di secolarizzazione, va cercato in un altro grande protagonista, che costituisce il ponte attraverso il quale si congiungono -ci si consenta l'immagine- le due rive dello stretto. Intendiamo riferirci ad Herder (1744-1803)

¹³⁸ *Ästhetica in nuce*, p. 145: "Ma perché ci dobbiamo fermare davanti alle fontane bucate dei greci, e trascuriamo le fonti più vive dell'antichità?". Contro il sapere come *theoria* (ivi): "Narciso (il bulbo degli spiriti belli) ama la sua immagine più della sua vita". Si ricorderà che Batteux faceva riferimento agli "spiriti belli" e l'espressione era comune all'Estetica tedesca del tempo. Subito dopo, Hamann si scaglia contro "filosofi e teologi" (p. 146; cfr. anche la n. 3 del Curatore) e invoca la magia e la sapienza d'oriente (p. 147). La Grecia è accusata di aver "profanato il santuario delle scienze" e trasformato la poesia in una facile prosa da caffè (frammento estratto da *Nuvole, Scritti di Estetica*, pp. 192-193). In *Konkompax (Scritti cristiani, vol. 2°)* irride la "Santa ragione" (p. 110) che definisce un idolo (p. 117); "la santità della ragione è la millanteria più gratuita, arbitraria e svergognata" (cit. in Lupi, p. C); la sua opera consiste nel "dividere ciò che la natura ha unito" (ivi, pp. C-CI); Kant ha "odio gnostico per la materia" e "amore mistico per la forma" (ivi, p. CIII). Si noterà l'impostazione alchemico-teosofica che rivaluta la materialità dello spirito, e ancora: "Bugie sono tutti i canoni della vostra ragione" che è mortuaria, mentre "Dio...non è un Dio dei morti, ma dei viventi" (*Nuova apologia della lettera H*, cit., p. 183). Lo spirito vivente è un fermento che agita, tende e conforma la materia: viene alla mente il concetto di forma nella *Rede* di Schelling.

¹³⁹ A nostro avviso fa perno su Hamann quel radicale sovvertimento romantico, che inizia con Baumgarten, del tradizionale concetto filosofico di verità, segnalato con molta precisione da M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, cit., p. 29; questa rivoluzione è da lui definita "liberazione dal potere tutorio del concettuale"; l'arte, non più "imitazione" diviene il luogo "in welchem eine vorgängige Tätigkeit sich in Werk setzt": l'essere o l'Assoluto. Non si potrebbe chiarire meglio l'origine religiosa delle strutture di pensiero messe in opera dai Romantici per dare un senso all'irrisolvibile realtà dell'arte; quanto al passaggio che si opera da Leibniz e Baumgarten ai Romantici, da Hamann in poi, esso consiste precisamente in questo: nelle "sensazioni confuse" si traslascia il problema della loro "confusione" per valorizzare la loro apertura totalizzante, ben più ampia di quella delle sensazioni distinte, razionalizzabili. Ciò è possibile perché Hamann "riscopre" la totalità come luogo di coesistenza degli opposti, quindi di necessaria indistinzione; in quanto pertinente alla totalità, questa indistinzione è però un *di più*, non un *meno*, rispetto alle distinzioni castranti della Ragione, che, nei confronti della totalità, *falsificano*. A sua volta questa presa di campo per il *totale indistinto come Fons vitae*, presuppone il primato della vita come continua creazione: Hamann scopre in questo primato *la radice della libertà*, ed è perciò un autentico erede della tradizione non-conformista, che egli trasmette ai Romantici. A prescindere dalla riscoperta del pensiero mitico -che ne è un *byproduct*- questa posizione assume soprattutto un significato epocale nei confronti del problema della verità: non esiste "la verità"; la verità si crea giorno per giorno testimoniandola, è un perpetuo divenire; la Ragione unica è ideologia del dominio, esistono soltanto le *ragioni*.

che nella sua vasta opera di erudito raccoglie la lezione di Hamann, spogliandola però delle valenze mistiche. Herder era infatti un deista, e nonostante la sua lotta contro il Razionalismo, un buon figlio del secolo dei Lumi; per questa ragione egli leggeva la religione e la storia con le lenti della razionalità e dell'ottimismo progressista. Ciò che lo teneva lontano dal Razionalismo erano tuttavia le premesse olistiche del suo pensiero, cioè considerare il cosmo -perciò anche la natura e la storia- come una continuità ininterrotta,¹⁴⁰ quindi anche il sapere come un fatto enciclopedico; infatti la premessa del pensiero olistico è una visione organicistica del cosmo inteso come vivente (di qui il primato della storia) e perciò la conseguente visione del reale come luogo di continua trasformazione, e di tensione alla realizzazione di un progetto utopico, poneva Herder in contrasto con il Razionalismo.

Gli sviluppi del suo pensiero sono già anticipati in quel singolare documento giovanile che è il *Journal meiner Reise im Jahr 1769*,¹⁴¹ frutto della sua decisione di abbandonare la professione del Pastore intrapresa a Riga, e di gettarsi alla conoscenza avventurosa dell'Europa in un ripensamento generale su se stesso e sul mondo: noto è l'*incipit* del *Giornale* che si spalanca sull'infinito romantico¹⁴² e lascia intendere un proposito di rifondazione.

Nella sua *Introduzione* alla trad. it., cit., Guzzi ha messo in luce questo carattere "aperto" dell'opera: il mondo e l'uomo non sono opera della Ragione, ma di forze organiche; per conseguenza anche il "progresso" (della natura, della storia) non può essere sistematizzato, è aperto all'imprevedibile, perché il nostro destino è l'incarnazione dei nostri pensieri sempre nuovi, nati sul desiderio, sull'esperienza della vita; il futuro nasce dalla nostra fede e dalle nostre speranze. In questo nostro futuro c'è forse il "superuomo", cioè l'uomo come perfezione di un Progetto cui tendiamo; lo impone il concetto di continuità della catena, che va dal minerale all'uomo, e che lascia aperta l'esigenza di un gradino intermedio tra l'uomo e l'angelo.¹⁴³ Nel complesso l'attenzione di Guzzi è centrata sul carattere innovativo del pensiero di Herder, il quale avverte, come prima di lui Hamann, il neo-conformismo razionalista che si andava creando ad opera di una grigia manovalanza intellettuale.

Più ampio il *Nachwort* dell'edizione critica di K. Mommsen, cit., che sottolinea gli stessi aspetti, ma anche altri; tra questi il vitalismo che dilaga dallo scritto di Herder, nel quale ricorrono continuamente e in tutte le circostanze le parole "vita" e "vivente", a connotare in positivo tutti gli aspetti della cultura (scienza, arte, linguaggio, religione) che egli contrappone ad altri giudicati "morti";¹⁴⁴ sulla scorta di Hamann egli rifiutava infatti le astrazioni che allontanano dalla concretezza esistenziale.¹⁴⁵ Particolare attenzione viene dedicata al rapporto di Herder con il Razionalismo rivoluzionario, nelle sue astrazioni ideologiche e nei suoi concreti esiti, che egli condannava pur restando, di fatto, un illuminista; il *Journal*, con i suoi vasti propositi educativi, è un documento dell'Illuminismo; al contrario di Voltaire però, egli detestava l'epoca di Luigi XIV: egli avvertiva come sorpassata questa cultura francese, dominante nel XVIII secolo.¹⁴⁶

Il programma educativo rappresenta la parte più consistente del *Journal*, e merita quindi attenzione; esso va tuttavia compreso all'interno del vasto processo psicologico di ripensamento sulla propria collocazione, che è il tratto dominante dell'opera. Dopo la citata apertura, Herder descrive infatti il suo passaggio dalla terraferma alla nave come radicale cambiamento di stato, una *dislocazione* dal mondo delle abitudini e delle norme che sembrano occupare lo spazio dell'esistenza, per entrare in quello stato di sospensione ove la vita torna ad ingombrare l'orizzonte con la sua immediatezza, e la norma appare come legge estranea di un mondo dissolto. La nave è dunque il prototipo (das Urbild) di un regno a sé con sue proprie leggi, che costringe l'individuo a rimettersi in discussione;¹⁴⁷ "così", dice Herder, "diventai filosofo sulla nave".¹⁴⁸ La filosofia nasce soltanto dal radicale ripensamento di se stessi nell'enigma dell'essere, ed è un ripensamento che non può

¹⁴⁰ La parola "catena" (Kette) ricorre con notevole frequenza nei suoi scritti, applicata all'evoluzione della vita sulla terra, alla tassonomica (Linneo è uno dei suoi riferimenti) alla storia, etc.

¹⁴¹ hrsg. von K. Mommsen unter Mitarbeit von M. Mommsen und G. Wackerl, Stuttgart, Reclam, 1976; ed. it. a cura di M. Guzzi, Pres. di C. Sini, Milano, Spirali, 1984.

¹⁴² "Den 23 mai/3 Jun. reisete ich aus Riga ab und den 25/5. ging ich in See, um ich weiß nicht wohin? zu gehen". Herder parte senza porsi programmi, importante è partire; andare incontro all'imprevedibile immensità del mondo abbandonando un presente insoddisfacente.

¹⁴³ Cit. in Guzzi, cit., p. 19. Occorre notare che non si tratta, qui, dell'uomo risorto, "cristificato", del Pietismo. Herder è essenzialmente un deista, nel quale si secolarizzano i temi del Pietismo, fondendosi con un mito del Progresso schiettamente illuminista; cfr. E. Benz, *Der dreifachen Aspekt des Übermenschen*, cit., in particolare p. 129 sgg. (Die Abwertung des christlichen Übermenschen bei Herder). Nell'articolo (pp. 109-192) si ripercorre il mito dalle sue tracce testamentarie sino alla completa secolarizzazione, passando attraverso gli esiti eretici. Con Herder il mito è vissuto come compimento di un processo evolutivistico immanente all'universo: l'uomo è un "progetto" al quale l'umanità tende, in un continuo perfezionamento. Si tratta comunque di un mito che percorre tutto l'occidente cristiano, e che è fondamentale nella sua cultura, in sempre nuove forme anche dopo la secolarizzazione.

¹⁴⁴ *Journal meiner Reise*, cit., p. 207 sgg.

¹⁴⁵ *ivi*, p. 210.

¹⁴⁶ *ivi*, pp. 224-232.

¹⁴⁷ Si tratta della singolare esperienza "ermetica" che abbiamo descritto ne *Il mito e l'uomo* a proposito di Hermes, dio dei dislocati.

¹⁴⁸ "und so ward ich Philosoph auf den Schiffe" (*Journal*, cit., p. 13). Anche questa espressione di Herder è famosa, per esser stata ripresa da Nietzsche (cfr. il commento di Sini nella sua *Presentazione al Giornale*, cit., p. 10).

poggiare sul già detto: Herder non ha libri con sé,¹⁴⁹ e non ha ancora imparato bene a pensare partendo dalla natura, senza libri e strumenti.¹⁵⁰

Ecco dunque che in questo ripensamento globale gli si prospetta quello che sarà l'oggetto delle sue opere più impegnative:¹⁵¹ una storia cosmica che insegue il progetto nascosto dell'essere non attraverso inani trame matematiche della Ragione, di concetto in concetto; ma circumnavigando l'essere lungo il periplo sterminato del suo manifestarsi nella natura, nella storia, nel linguaggio.¹⁵² L'ipotesi perseguita dal giovane Herder per il restante della propria vita, sarà quella di una storia naturale che si prosegue attraverso la storia dell'umanità; di una storia dell'umanità che si diparte da un'unica radice (la coppia primordiale) per svilupparsi nelle storie dei singoli popoli attraverso un processo diffusionista. Le tracce di questa vicenda si scoprono nella filogenesi delle lingue (così come la storia delle specie è segnata dalla tassonomia linneana) e in quella dei miti, relitti di una verità originaria perduta: la culla delle lingue e dei miti è l'Asia, punto fermo della nuova *Stimmung* romantica: la *Sehnsucht nach Ost*.¹⁵³ Dall'oriente viene l'arte, la poesia che è la lingua madre dell'umanità, caratterizzata dall'organicità che la Ragione disarticola: come Hamann, Herder converge sulle stesse posizioni che Vico era andato elaborando qualche decennio prima. Arte, mito, religione, sono le forme di un pensiero organico, originario, dell'umanità; un pensare che è però un pensare *anche* con i sensi.¹⁵⁴ Arte, mito, religione e ogni forma di pensiero razionale, debbono esser comprese all'interno di un'unica vicenda umana, a sua volta parte di una vicenda cosmica: di qui parte il titanico progetto enciclopedico che Herder preannuncia nel *Journal*.¹⁵⁵ Di qui il programma d'insegnamento, da lui vagheggiato e delineato, che merita un cenno perché costituisce un'ulteriore chiave per comprendere l'atteggiamento di Herder.

Egli è radicalmente contrario all'insegnamento del latino come prima materia e al suo insegnamento come morta grammatica, perché "disabituata al pensiero autonomo".¹⁵⁶ La base dell'insegnamento è viceversa costituita dalla comprensione del mondo che circonda il ragazzo: la storia naturale, quella della società nella quale egli vive, i principi semplici e sentimentali della sua religione. Soltanto costruendo a partire da queste basi si dovrà passare a discipline sempre più astratte, culminanti con la filosofia; mentre per quanto concerne le lingue s'inizierà con il tedesco, per poi passare a lingue "colte" ma vive (francese e italiano) e poi, in progressione, latino, greco ed ebraico. Il *Journal* termina con una descrizione delle "età" dell'anima umana che è tutto un inno alla gioventù, alle passioni e all'immaginazione che l'accompagnano; qui, invertendo uno schema diffuso, le età dell'uomo sono paragonate a quelle della storia e dell'umanità, sicché è evidente che siamo dinnanzi ad un inno in gloria della poesia e della bellezza, nel quale la Ragione, con la sua sterilità, fa la parte della triste età senile. Herder aveva 25 anni.

Enunciato il suo programma, Herder dedicò gli anni restanti a realizzarlo con opere di onnivora erudizione che lo misero in rotta di collisione con Kant¹⁵⁷ mentre gli procuravano l'ammirazione di Goethe. Ne seguiremo il tracciato in ordine cronologico.

In ordine cronologico la prima di queste opere fu la *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, che gli provocò un certo attrito con il suo grande referente, Hamann, sostenitore dell'origine divina del linguaggio, secondo la tradizione böhmana.¹⁵⁸ Herder, che per quanto concerne il ruolo fondante del linguaggio si teneva strettamente alla dottrina di Hamann, che è poi quella romantica, ne andò divergendo su questo punto: in luogo di un'origine divina, metastorica, egli ne reclamava l'origine storica e dunque umana. Come afferma Irmischer nel suo *Nachwort*,¹⁵⁹ Herder pensava "filosoficamente" laddove Hamann argomentava "teologicamente, esistenzialmente".

¹⁴⁹ Herder descrive così la situazione abbandonata in terraferma (trad. it., cit., p. 29): "Non sarei divenuto un calamaio pieno di erudizione e un dizionario di arti e di scienze che non ho conosciuto e non comprendo; non sarei divenuto uno scaffale ricolmo di carte e di libri che s'adatta solo alla stanza da studio".

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 32.

¹⁵¹ *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (hrsg. von R. Smend, Werke in zehn Bänden, Bd. 5, Frankfurt, D.K.G., 1993) del 1774-1776; *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (hrsg. von M. Bollacher, *ivi*, Bd. 6, 1989) del 1784-1791; *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, del 1774 (hrsg. von J. Brummack und M. Bollacher, *ivi*, Bd. 4, 1994); *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, del 1772 (hrsg. von H.D. Irmischer, Stuttgart, Reclam, 1966).

¹⁵² Su un piano completamente diverso e di ben altro respiro, ciò ricorda le posizioni di quel libertinismo erudito -sopraffatto dagli sviluppi del Razionalismo- che tendeva ad una "fenomenologia" della verità, ad una verità essenzialmente "giudiziaria", come convergenza di indizi.

¹⁵³ Precisamente in Tartaria inizia l'avventura della lingua; in Tartaria anche Swedenborg aveva pensato di rintracciare la lingua adamica.

¹⁵⁴ Herder rimproverava a Baumgarten, oltre all'uso del latino, la distinzione tra *gnoseologia inferior* -la conoscenza sensoriale- e la conoscenza logica, considerata "sorella maggiore". Per Herder tale gerarchia era del tutto immotivata: cfr. i 4 frammenti raccolti sotto il titolo *Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit Alexander Gottlieb Baumgarten*, Werke in zehn Bänden, Bd. 1, hrsg. von U. Gaier, loc. cit., 1985. Naturalmente Herder detestava Batteux: cfr. *Batteux Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, *ivi*, Bd. 2, hrsg. von G.E. Grimm, *ivi*, 1993.

¹⁵⁵ pp. 25, 25 - 32, 13; nella trad. it., pp. 44-48.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 76.

¹⁵⁷ Cfr. il commento di Bollacher a *Ideen*, etc., cit., pp. 905-907.

¹⁵⁸ Cfr. *Le ultime volontà del Cavalier di Rosenkreuz sull'origine divina e umana del linguaggio*, *Scritti di Estetica*, cit.; e il saggio introduttivo del Lupi alle pp. CLXII-CLXVIII. In questo saggio cfr. anche le pp. CCII-CCIII: dopo Hamann, il Romanticismo opera una svolta, nella quale la riunione di "religione, filosofia, scienza ed arte" viene secolarizzata entro una concezione dell'uomo/creatore. Quest'operazione "ha il suo fulcro in Herder"; cfr. inoltre Irmischer, cit., pp. 168-169.

¹⁵⁹ Cit., p. 170. Lupi, cit., p. CCIII, vede in Hamann il capostipite della linea di pensiero che giunge a Kierkegaard e Klages, su questo punto divergente dalla linea romantica.

In effetti la radicale differenza è costituita dalla concezione evoluzionistica della storia, che vede Herder ipotizzare uno sviluppo progressivo della vita nell'universo, dal minerale all'uomo, e, nell'uomo, dai sensi all'intelletto; in ciò tuttavia egli si differenzia radicalmente anche dal razionalismo illuminista, perché la sua concezione del progresso non è lineare, ma organica. In altre parole, il punto d'arrivo non è un Intelletto che va *oltre* i sensi, ma un Intelletto che di questi rappresenta uno sviluppo, nel quale il "dopo" non "supera" ma "ingloba" il "prima". Il mito di Herder, che sarà poi quello romantico, è quello di un'armonia tra sensi e intelletto.¹⁶⁰ La "crescita" dell'umanità è per Herder del tutto analoga a quella di un organismo; la vita, nella sua storicità organica, è il punto di partenza *analogico* sul quale si modellano le strutture del suo pensiero, nell'esame di ogni fenomeno; questa crescita è il processo nel corso del quale l'uomo "diventa" uomo, ed è un fenomeno evolutivo *naturale*.¹⁶¹ Si noti questo passaggio attraverso il quale il Romanticismo si riaggancia all'Illuminismo: *il divino è riassorbito nelle scienze naturali*.

Il linguaggio ha dunque origine nella natura¹⁶² e va progredendo con il progredire della vicenda umana, a partire dalle più antiche lingue asiatiche, sicché *l'uomo è una creazione del linguaggio*;¹⁶³ pensare è parlare, e meglio si pensa, meglio si parla.¹⁶⁴ Si noti dunque questa progressione tutta umana dai sensi -che l'uomo condivide con il mondo animale- all'Intelletto, che avviene nel linguaggio: un'umanità intellettualmente povera, non in grado di esprimersi nel linguaggio, animalesca, sarebbe una triste contraddizione.¹⁶⁵

Linguaggio e anima si costruiscono insieme progressivamente¹⁶⁶ nell'ambito della società, com'è naturale per un animale sociale;¹⁶⁷ inoltre, poiché l'uomo non poteva rimanere chiuso, nell'ambito del proprio sviluppo, in un unico gregge, non rimase in lui un unico linguaggio; i diversi popoli e i diversi linguaggi rappresentano un fenomeno evolutivo sincronico/diacronico.¹⁶⁸

Il linguaggio è dunque vivente e mutevole -un vero Proteo; un linguaggio prossimo alle origini è, come la gioventù, ricco di potenzialità, denso di significati; è poetico, come mostrano i resti delle più antiche lingue orientali, che costituiscono testimonianza della fonte unica di tutte le lingue.¹⁶⁹ La loro linea di sviluppo, come quella dell'umanità, si diparte da una sola sorgente.¹⁷⁰

Questa vicenda è quella di un linguaggio la cui origine è dunque umana, non divina, e che evolve verso forme sempre più "filosofiche": *necessariamente*, perché anche un nano, issato sulle spalle di un gigante, è più alto del gigante stesso: il divino dell'uomo, più che nell'origine, è nel traguardo utopico di questa immensa costruzione umana.¹⁷¹

Herder inizia dunque a costruire una "filosofia della storia" quale era nei suoi propositi; alla filosofia della storia fa diretto riferimento nell'altra grande opera, quasi contemporanea. Anche qui gli stessi capisaldi: il pensiero, inizialmente teologico, ora filosofico, si muove lungo una direttrice spazio-temporale che va da oriente a occidente.¹⁷² Anche l'arte si sviluppa in rapporto alla storia e alle culture dei popoli; qui c'è da osservare che anche il grande Winckelmann sbagliò nel giudicare dell'arte egizia sulla base di quella greca;¹⁷³ mitologia, poesia, filosofia e "belle arti" (*schöne Künste*) si sviluppano da uno stesso germe primordiale a partire dall'oriente.¹⁷⁴ La storia di questo sviluppo è una costruzione immensa, alla quale ogni epoca, ogni popolo, ogni nazione, danno ciascuno un proprio originale contributo: l'immagine è quella di un fiume immenso che da una piccola sorgente, goccia dopo goccia s'ingrossa, dirigendosi alla foce: l'*analogia* con il fenomeno naturale fa dello sviluppo storico il luogo del *manifester* Si di Dio,¹⁷⁵ una concezione che avevamo già trovato in Hamann.

Lungo il percorso Oriente→Egitto→Grecia→Italia si sviluppa dunque la mitologia, la religione, la filosofia dell'umanità, ma in questa storia la comparsa del Cristianesimo rappresenta un punto di svolta.¹⁷⁶ Come abbiamo già notato nel precedente capitolo, il Cristianesimo rappresenta infatti per tutto il Romanticismo un punto singolare, non necessariamente di discontinuità, ma certamente di azzeramento di un *trend*, dopo il quale il moto riparte in una nuova direzione. Infatti a partire da esso la religione, che sino a quel tempo si era

¹⁶⁰ Irmscher, p. 160; *Abhandlung*, p. 28.

¹⁶¹ *ivi*, p. 82.

¹⁶² *ivi*, p. 9; p. 14; p. 16.

¹⁶³ *ivi*, p. 80.

¹⁶⁴ *ivi*, pp. 85-86.

¹⁶⁵ *ivi*, p. 87.

¹⁶⁶ *ivi*, p. 90.

¹⁶⁷ *ivi*, p. 95.

¹⁶⁸ *ivi*, p. 104.

¹⁶⁹ *ivi*, pp. 104-112.

¹⁷⁰ *ivi*, p. 113.

¹⁷¹ *ivi*, pp. 120-121.

¹⁷² *Auch eine Philosophie, etc.*, ed. cit., pp. 18-19.

¹⁷³ *ivi*, p. 23. Herder ha sempre tessuto l'elogio di Winckelmann, sul quale ha scritto molto: cfr. *Schriftstellers Porträts und Nekrologe*, Werke in zehn Bänden, vol. 2°, hrsg. von G.E. Grimm, loc. cit., 1993; tuttavia questo punto di critica mostra quanto grande fosse la divergenza reale tra loro.

¹⁷⁴ *Auch eine Philosophie*, cit., p. 27.

¹⁷⁵ *ivi*, pp. 41-42.

¹⁷⁶ *ivi*, p. 46.

manifestata attraverso culti nazionali, e con caratteri cerimoniali, si fonde con la ragione, diviene filosofia, ed evolve nel Deismo.¹⁷⁷

Come si noterà, Herder torna alla piega fondamentale assunta dal pensiero occidentale a conclusione dell'Illuminismo: una falsa tolleranza progressista fonda espressamente l'ideologia dell'Occidente, inteso come culmine di un lungo cammino, come punto di necessaria convergenza degli sviluppi dell'umanità tutta. In questo ambito razionale, che in tanto si è potuto costruire, in quanto il Cristianesimo è una religione razionale, sarà possibile realizzare il progresso comune nel nuovo linguaggio comune della Ragione occidentale; l'Occidente è la casa comune del mondo. Al vincitore che si espande sul pianeta, nulla sembra più ovvio e condivisibile della propria stessa ideologia, e nulla appare più desiderabile della pace e della fratellanza, una volta stabilito il predominio.

Si conforma così una concezione del progresso umano nella quale l'antirazionalista Herder trova un posto anche per Cartesio¹⁷⁸ senza in ciò contraddirsi: una volta stabilita una *filosofia della storia*, ai personaggi della storia non resta che prender posto nel treno della filosofia: per ognuno si troverà il suo.¹⁷⁹ Il testo di Herder è una rapida bozza in attesa di sviluppi, e in essa l'autore insacca tutto quel che può, come in una valigia preparata in fretta; c'è tutto e il contrario di tutto, tra corsivi e punti esclamativi, perché egli deve giungere a scoprire e a mostrare la segreta armonia programmatica che percorre la vicenda cosmica sotto le sue apparenti contraddizioni. Herder, in questo un vero Romantico, è ossessionato dall'armonia degli opposti, spia evidente di un atteggiamento utopico.

La *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, rappresenta uno dei principali sviluppi del programma di ricerca herderiano, che focalizza il problema mitico-religioso. Nel suo commento intitolato *Herder und die Bibel*,¹⁸⁰ il curatore R. Smend ha sottolineato il carattere del tutto personale dell'approccio di Herder alla Bibbia. Herder non si allinea con Hamann nella radicale chiusura alle posizioni filologiche di Michaelis;¹⁸¹ egli vuol intendere il testo nella sua storicità, e vede in esso innanzitutto un testo poetico, prima ancora che religioso.¹⁸² Nella Bibbia, che diventa espressione di una religione tra le tante, gli interessa dunque quel modo di intendere con i sensi che egli pone -in ciò prossimo a Vico- come prima espressione dell'umanità e caratteristico dell'oriente, che dell'umanità fu la culla: questo modo d'intendere fu la poesia, nella quale ormai si secolarizza la religiosità.¹⁸³

L'opera, rimasta incompiuta, è importante per le sue linee-guida che si possono così brevemente riassumere: nel divenire della natura (= storia naturale) e della storia (= storia dell'umanità) è il progressivo rivelarsi di Dio. L'antichità pre-giudaica mostra l'esistenza di una religiosità che si presenta in forme analoghe in vari popoli; lo sforzo titanico di tutta la ricerca di Herder (a prescindere dai suoi aspetti fantastici) consiste nel raffrontare le religioni di tutti i tempi e di tutti i popoli, per mostrare che esse sono *analogicamente* riconducibili l'una all'altra, dopo esser state ridotte al loro *simbolismo*. A questa religiosità attinse Mosè per dare al suo popolo una sua legge; il *Genesi* è un mito come gli altri, perché è assurdo pensare che Dio avesse eletto il piccolo e oscuro popolo degli Ebrei per rivelarSi; d'altronde si deve affermare egualmente che il Dio della Bibbia non è il vero Dio: Herder detestava gli Gnostici, ma li conosceva e ne tratta diffusamente nel testo.¹⁸⁴ Dunque non c'è una Rivelazione che interviene nella storia a sostituire la religiosità naturale; è questa, viceversa, che, diffusa presso tutti i popoli, rappresenta la traccia di una Rivelazione originaria.

Si noterà la vicinanza con il mito di Postel, ma anche l'implicito deismo razionalista dell'impostazione: qui si pone l'esigenza di rendere *tutti i popoli eguali* destituendo il mito di un popolo eletto. Herder sottolinea l'eguaglianza del genere umano, disceso da una sola fonte, ciò che lo pone naturalmente in una posizione tutt'altro che ortodossa sotto il profilo di una continuità Ebraismo-Cristianesimo, ma gli è

¹⁷⁷ *ivi*, pp. 46-48.

¹⁷⁸ *ivi*, p. 59.

¹⁷⁹ La filosofia della storia di Herder si sviluppa come analogia dello sviluppo degli organismi; cfr., ad esempio, l'esclamazione a p. 88 (corsivi suoi): "*Trascorrere di Dio attraverso le Nazioni! Spirito delle leggi dei Tempi dei costumi e delle arti, come si susseguono l'un l'altro, si sviluppano, si preannunciano e si cacciano!*". Espressioni simili, con varianti, sono assai diffuse; tutto concorre verso un traguardo che è la progressiva rivelazione dell'Assoluto, come mostra la conclusione del testo (p. 107) dove Herder termina con la citazione del noto passo di Paolo (*I Cor.*, 13, 12): "*Videmus nunc per speculum in ænigmatibus: tunc autem de facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem sicut et cognitum sum, etc.*".

¹⁸⁰ P. 1311 sgg. Per il rapporto di Herder con la Bibbia, ampia trattazione in V. Verra, *Mito rivelazione e filosofia in Herder e il suo tempo*, Milano, Marzorati, 1966, nel quale è esaminata sia la secolarizzazione deista del pensiero religioso in Herder, sia la sua identificazione del pensiero mitico con la religiosità.

¹⁸¹ *Herder und die Bibel*, cit., pp. 1311-1314.

¹⁸² *ivi*, pp. 1315-1316.

¹⁸³ Il passaggio storico da un rapporto sensuale a un rapporto intellettuale con la realtà coincide con il passaggio della storia, intesa come progresso, da oriente a occidente. Herder tuttavia -questo è il suo tratto essenzialmente romantico- in accordo con la propria concezione organicista, non accetta un "dopo" che soppianti il "prima"; esso deve viceversa inglobarlo, quindi, in accordo con il mito romantico dell'armonia, opera essenziale del nuovo rapporto col mondo deve essere l'armonia di sensi e intelletto. Il suo programma (cfr. p. 1317, e, nello stesso volume, *Über die ersten Urkunden des menschlichen Geschlechts*, un frammento del 1769, p. 92) è quindi "*Morgenländisch zu fühlen und Abendländisch zu verstehen*". La *Sehnsucht* romantica è ricerca di qualcosa che si avverte perduto nella modernità europea; questo "qualcosa", come vedremo, è anche -quando non essenzialmente- il lato notturno, l'ombra della psiche, assolutamente ignorata dal Razionalismo. Uno dei più grandi sviluppi post-romantici del XX secolo è precisamente la psicologia junghiana.

¹⁸⁴ P. 445 sgg. Si ricordi che il XVIII secolo segnò l'inizio di un nuovo interesse per lo Gnosticismo. Cfr. inoltre p. 480: "*Sein (scil.: di Mosè) Jehovah nicht der Jehovah der Schöpfung*". In *Ideen, etc.*, p. 483, si afferma che gli Ebrei sono alla radice della più gran parte della "*Weltaufklärung*" tramite il Cristianesimo e l'Islamismo.

indispensabile per mantenere una fondamentale rivendicazione: la razionalità del Cristianesimo. Il Cristianesimo diventa quindi il ritrovamento della Rivelazione originaria, che era universale e tornerà a valere universalmente proprio perché razionale. Dio e razionalità coincidono: il progresso mostra questa verità come continuo disvelamento, e l'Eden del mito biblico si rivela come il programma scolpito in noi, nei nostri cuori: non è il luogo dal quale siamo caduti, ma quello cui siamo destinati; è la nostra Utopia.¹⁸⁵

Qui dunque tutto si fonde: mito illuminista del Progresso e miti gioachimiti, millenaristi; religione e Ragione; eguaglianza e trionfo storico dell'Occidente. Peccato, che per far coesistere gli opposti sia necessario ridurre tutto al Medesimo: il dualismo s'è appiattito in monismo e gli opposti non coesistono, semplicemente non ci sono più. Il vento dell'ottimismo illuminista aveva soffiato troppo forte, spazzando via quella storia della quale restava soltanto una "filosofia".

Di questa filosofia si occupa dunque l'altra scorribanda di Herder, le *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, cit., nel quale egli riassume tutti i propri temi entro un grande sforzo erudito e con un ampio respiro; ci sembra perciò opportuno esporne il contenuto più in dettaglio, per metterne in evidenza le strutture nella loro complessità.

Bollacher, nel suo *Commento* al testo,¹⁸⁶ ha sottolineato che in esso Herder realizza il programma concepito sin da Riga (quello del quale si danno i lineamenti nel *Journal*) ed ha ricordato altresì le perplessità di Kant sulla "filosofia della storia" che gli appariva un relitto della vecchia metafisica; il monismo di Herder gli sembrava inoltre la negazione della scientificità.¹⁸⁷ Il contrasto con Kant verteva inoltre sui modi di un possibile progresso: socialmente condizionato, secondo Kant; individuale secondo Herder, che in ciò risentiva evidentemente della tradizione religiosa pietista,¹⁸⁸ certamente comunque, il concetto stesso di "filosofia della storia" è incompatibile con il razionalismo cartesiano.¹⁸⁹ Tuttavia lo stesso Bollacher deve sottolineare l'ambiguità di Herder, che resta partecipe del Razionalismo con la sua concezione normativa di un progresso certo, evidente tanto nelle *Ideen*, come anche in *Auch eine Philosophie*.¹⁹⁰

La fiducia nella possibilità di "rendere leggibile il mondo" nel quale opera il *lógos*, veniva a Herder dal suo panteismo, quindi dalla sua fiducia in una natura che "non mente" (un tratto ereditato dalla tradizione del non-conformismo); storia naturale, storia dell'uomo, sviluppo delle sue facoltà intellettuali: sono tutte tappe di un esserci che si approssima progressivamente alla totalità.¹⁹¹ L'intera storia umana diviene così un'autentica storia naturale delle facoltà umane, nello spazio e nel tempo.¹⁹² A questa "storia del progresso" contribuiscono tutti i popoli, non soltanto attraverso i loro più alti rappresentanti, ma anche nella loro quotidianità.¹⁹³

Secondo Bollacher infine, la cui opinione ci sembra condivisibile, le *Ideen* non rappresentano tanto un testo di storia (sotto questo profilo suscitavano perplessità sin dal loro apparire) quanto un'opera poetica; soltanto il poeta infatti può riconoscere nella frammentarietà delle testimonianze la traccia dell'organicità della creazione, ricondurre gli eventi nell'ambito di un destino.¹⁹⁴ Herder cerca dunque, nelle sue *Ideen*, le orme di un percorso divino nella natura e nella storia.¹⁹⁵

Già nella *Vorrede*, Herder stabilisce alcuni punti fermi: ogni popolo della terra ha una sua propria cultura; il problema dell'umanità non è il benessere di quell'astrazione che è lo Stato, ma il benessere dei concreti singoli individui; la storia deve avere una propria scienza e una propria filosofia; Dio agisce attraverso la storia, e la storia attraverso forze organiche che in essa si rivelano.¹⁹⁶

La storia cui egli dà inizio parte dunque dagli spazi stellari, perché è una storia del pianeta, lungo la quale l'evoluzione procede per gradi secondo una concezione dell'assoluta continuità/contiguità di tutto, tipicamente neoplatonica,¹⁹⁷ nel rispetto della tradizionale scala (minerali→piante→animali→uomo). Linneo è la stella polare -insieme a una miriade di dati biologici- per costruire un quadro che mostra l'esistenza di un piano intelligente, articolato e continuo, nella creazione/evoluzione; piano che si rispecchia negli organi, nelle loro funzioni, nei loro rapporti. La statura eretta dell'uomo mostra che egli, contrariamente agli animali, è stato costruito per la libertà;¹⁹⁸ non solo: egli è costruito per l'umanità e per la religione.¹⁹⁹ L'uomo è dunque un Progetto in corso di realizzazione; alcuni popoli si sono avvicinati a questa "umanità", altri l'hanno sfigurata;

¹⁸⁵ Cfr. p. 522; p. 546; pp. 565-566.

¹⁸⁶ *Kommentar*, in *Ideen*, etc., p. 901 sgg.

¹⁸⁷ *ivi*, p. 905.

¹⁸⁸ *ivi*, p. 906.

¹⁸⁹ *ivi*, pp. 918-919. Bollacher avanza raffronti tra Vico, Herder e Hegel riguardo alla "Philosophie der Geschichte", ciò che tuttavia ci lascia perplessi. Vico infatti proponeva l'indagine del "fatto" come alternativa a quella del "vero", in quanto soltanto la prima, non la seconda, era accessibile all'uomo. Herder e Hegel, al contrario, pretendono di risalire dal "fatto" a un "vero" che è un modulo sovrapposto.

¹⁹⁰ *ivi*, p. 920; ciò ci sembra una conferma dei dubbi avanzati nella precedente nota.

¹⁹¹ *ivi*, pp. 924-925.

¹⁹² *ivi*, p. 928.

¹⁹³ *ivi*, pp. 930-931.

¹⁹⁴ *ivi*, p. 932.

¹⁹⁵ *ivi*, p. 935.

¹⁹⁶ *Ideen*, pp. 12-17.

¹⁹⁷ Così, ad esempio, a p. 67: gli animali sono i fratelli più anziani dell'uomo.

¹⁹⁸ *ivi*, pp. 145-146.

¹⁹⁹ *ivi*, pp. 154-165.

c'è dunque una responsabilità diretta che coinvolge l'uomo nel progetto che lo riguarda. *La più alta forma di umanità è la religione*;²⁰⁰ ad essa è connessa la fede nell'immortalità, per la speranza della quale l'uomo stesso è costruito.

Tuttavia noi constatiamo in questo mondo l'esistenza di una scala crescente dell'essere, invisibile per quanto concerne le forze, ma evidente nelle manifestazioni; e se i singoli individui periscono, ciò non significa che scompaia la forza (divina) che li ha animati; può dunque morire la sua più alta (e divina) manifestazione, la nostra anima.²⁰¹ Con Herder si assiste dunque ad un singolare processo: il pensiero religioso diventa apertamente razionale, fede e ragione non divergono; seguendo il percorso che si è sviluppato tra l'alchimia, la teosofia e il Pietismo, si giunge alla secolarizzazione delle strutture della religiosità neoplatonizzante, grazie al concetto di continuità che presiede all'emanazione e che qui si materializza nel progresso, secondo l'ottimismo illuminista. Tutto procede in questa direzione perfetta: l'uomo non tornerà ad essere animale o pianta, è destinato necessariamente ad andare oltre se stesso.²⁰²

Il progresso è infatti così generale che concerne anche gli aspetti spirituali; come i corpi si trasformano col cibo, così anche l'anima progredisce nutrendosi di idee;²⁰³ la nostra umanità, come un bocciolo, è soltanto la premessa di un fiore futuro, quello dell'umanità divina (Gottähnliche Humanität) nella quale si realizzerà la nostra vera immagine.²⁰⁴ Poiché tutto in natura si lega, e uno stato tende a un altro, superiore; e poiché l'uomo rappresenta il più alto gradino evolutivo sulla terra, è necessario pensare che egli sia anche il gradino più basso di un più alto genere di Creazione, dunque il *Mittelglied* tra due mondi;²⁰⁵ d'altronde egli non soltanto non può regredire, ma neppure restare dov'è, perché nulla è in quiete nella natura; come uomo ha in sé il seme dell'immortalità, che aspira ad un altro regno. Nella sua storia egli dunque si migliora -questo è il senso degli eventi- anche se, evidentemente, in questo processo soltanto alcuni sono avanzati, molti sono rimasti vicini allo stato animale; quel che importa è però che nelle facoltà dell'uomo è racchiusa una *infinità*, che egli non ha ancora sviluppato.²⁰⁶ L'uomo, figlio del cielo e dell'immortalità, è creatura divina destinata ad un futuro radioso.

Ci siamo dilungati in questo riassunto della prima parte dell'opera, non soltanto per chiarire quale sia la "filosofia della storia" di Herder, ma anche a quale tradizione sia riconducibile e come in essa avvenga il trapasso dalla teosofia al Romanticismo: la secolarizzazione che sta avvenendo nell'occidente e che culminerà con lo Storicismo, altro non è infatti che la discesa di Dio in terra e la trasformazione dello Spirito in uno stadio evolutivo della materia, cioè la fase conclusiva di un processo che andiamo inseguendo ormai da diciotto secoli, e che era maturato nell'ambito del non-conformismo.

Herder prosegue mettendo a punto altri concetti: l'azione del clima, la diversità delle organizzazioni umane; accanto a questa diversità viene tuttavia considerata anche l'identità: ciò che la storia e la geografia hanno diversamente conformato è un'unica specie umana, e questo rende insostenibile sia il concetto di razza,²⁰⁷ che l'eurocentrismo,²⁰⁸ in ciascun uomo vive la stessa tensione e lo stesso diritto alla felicità, come diritto *individuale*; perciò è inaccettabile il culto della macchina statale.²⁰⁹ Come abbiamo già notato questo è un punto di radicale opposizione tra Herder e Kant, tra il Romantico e il razionalista che riesce ad accettare lo Stato Giacobino. I legami naturali, dice Herder, sono quelli familiari e di amicizia; quelli dello Stato sono viceversa artificiali.

La *tradizione* è il solo legame organico al cui interno l'uomo può realizzare la propria felicità; l'uomo, che non è ancora tale, può diventare vero uomo, secondo il Progetto; il mezzo particolare nel quale l'uomo costruisce se stesso è il linguaggio.²¹⁰ Siamo dunque tornati a leggere la lezione di Hamann, ora secolarizzata; ma la dottrina del linguaggio di Herder schiude orizzonti ben più ampi, non soltanto "filosofici".

Nota Herder²¹¹ che nessun linguaggio esprime direttamente le cose; i linguaggi esprimono soltanto parole, vale a dire dei segni (Merkmale, "contrassegni") con i quali si costruisce il pensiero attraverso combinazioni e astrazioni che allontanano vieppiù dalle cose stesse, creando anche una discontinuità tra linguaggio e pensiero, che è diversa nelle diverse lingue, tra loro mai semanticamente sovrapponibili. Malintesi e opinioni sono perciò inevitabili, non per errore d'osservazione ma per la genesi stessa dei concetti che poi diffondiamo attraverso il linguaggio stesso. Se noi pensassimo le cose e ne esprimessimo la natura, invece di far uso di meri segni, potremmo vivere nella landa della verità; noi viceversa ne siamo lontani anche quando crediamo di esservi radicati, perché ciò che sappiamo delle cose non sono che sconnessi simboli esteriori di ciò che esse sono, a loro volta rinchiusi in altri simboli arbitrari. Chi non ascolta non riuscirà mai a risalire dalle

²⁰⁰ *ivi*, p. 160.

²⁰¹ *ivi*, pp. 166-170.

²⁰² *ivi*, pp. 179-180.

²⁰³ *ivi*, p. 182.

²⁰⁴ *ivi*, pp. 187-189.

²⁰⁵ *ivi*, p. 193.

²⁰⁶ *ivi*, p. 197.

²⁰⁷ *ivi*, p. 255.

²⁰⁸ *ivi*, p. 327.

²⁰⁹ *ivi*, p. 334.

²¹⁰ *ivi*, pp. 336-345.

²¹¹ *ivi*, pp. 348-349.

nostre parole ai nostri pensieri, le interpreterà in modo diverso: *nascono da qui le sette religiose e filosofiche*.²¹²

Ci sembra che da quanto sopra possano emergere almeno tre riflessioni. La prima di queste è che ci troviamo dinanzi ad una specie di “dottrina del noumeno” al tempo stessa vicina e lontana da quella kantiana: vicina perché è postulata l’irraggiungibilità della “cosa” tramite la Ragione; lontana perché in luogo di confinare irrimediabilmente il pensiero entro la logica formale, vede in questa irraggiungibilità un “difetto” del pensiero concettuale. La seconda riflessione è quindi che esiste comunque in Herder una tensione al superamento di questo limite; *sapere* che i concetti e la lingua *tradiscono la realtà*, significa già predisporre ad un diverso tipo di contatto con l’altro, persona o cosa. La terza riflessione, che a noi sembra configurare l’esistenza di un atteggiamento dalle grandi conseguenze “pratiche”, atteggiamento non certo maturato entro l’ideologia dello “Occidente”, è questa: *ogni nostra espressione di pensiero concettuale è strutturalmente, inevitabilmente ideologica*; ideologica è dunque in primissimo luogo la Ragione, alla quale, da Socrate in poi, si pretende di ridurre l’Altro. Non la Ragione, ma qualcos’altro potrà essere perciò il punto d’incontro “ermeneutico” attorno al quale potranno convergere realtà altrimenti non sovrapponibili, quali sono i singoli individui *con le loro individuali storie*. Herder propone tuttavia soltanto una ricerca comparata sui linguaggi, per comprendere il pensiero dei popoli,²¹³ senza perdere la speranza di una futura ininterrotta catena di fratellanza tra tutti i popoli della terra;²¹⁴ in fondo gli uomini non sono poi così diversi tra loro, e scienza ed arte concorreranno alla loro felicità.

Herder vede nelle vicende che conducono alla formazione dei popoli e degli Stati una manifestazione della necessità, ma non dimentica che l’umanità rappresenta un’unica famiglia di eguali, che deve tornare a convergere. Obiettivo e origine mostrano -come logico in questo pensiero- una precisa convergenza: l’umanità tutta discende da una sola coppia, perché essa è destinata a formare una sola famiglia.²¹⁵

La possibile unità del genere umano, il superamento del fraintendimento semantico del quale abbiamo fatto cenno sopra, hanno un loro percorso che inizia ora a delinearsi attraverso la dottrina del simbolo e il ruolo della religione. Dice Herder,²¹⁶ riprendendo il filo della propria argomentazione: dietro i diversi linguaggi dei diversi popoli, c’è comunque lo stesso sforzo razionale; inoltre noi vediamo che non c’è popolo, per primitivo che sia, che non abbia una qualche forma di religione sulla quale si fonda la tradizione. Le religioni hanno un loro veicolo espressivo, che è lo stesso usato dalla lingua e dalla ragione: il simbolo. Il simbolo è ciò che rende *visibile l’invisibile*; in altre parole è ciò che *accenna* all’inesprimibile realtà; esso rappresenta la forma più antica, più oscura e più densa del linguaggio. Ora, come abbiamo già visto, il simbolismo religioso è il grimaldello che consente a Herder una storia universale dell’umanità, perché per suo tramite egli aveva già ricondotto l’una all’altra tutte le religioni storiche, e tutte insieme ad una forma razionale di religiosità, quella dell’occidente illuminista o illuminato.

Questa posizione è di grandissimo momento per i successivi sviluppi romantici. Da un lato infatti vi scorgiamo il punto di partenza di quella ricerca sul simbolo e sul mito, che da Görres e Creuzer in poi giunge ad interessare profondamente anche il nostro secolo. Dall’altro ne esce consolidata e sancita la dottrina dell’arte come luogo della verità, secolarizzazione della religione, in quanto luogo dell’adesione immediata alle cose, nel quale si scavalcano le aporie della Ragione: le si scavalcano e vi si stabilisce un rapporto non mediato con la realtà, perché l’arte, grazie al simbolo, realizza la coesistenza degli opposti. Siamo dunque giunti nel cuore del Romanticismo, che in Herder appare già pienamente delineato: vi appare tale nel superamento del sapere razionalista ad opera di quello “religioso” dell’artista. Il parallelismo arte-religione è così preciso, che quando Herder afferma: una religione che perde il significato dei propri simboli è mera idolatria, vien subito da pensare ad un’arte che, perduta la capacità di leggere l’universale nel particolare grazie al simbolo, si trasforma in sterile formalismo. Questa unità di arte e religione attraverso la rappresentazione plastica del simbolo presso tutti i popoli, la troviamo di fatto affermata un po’ oltre, allorché Herder parla dell’arte greca, ma si riferisce “anche ai popoli negri”.²¹⁷

L’arte era, del resto, il maggior interesse di Herder, ben testimoniato dalla sua produzione: il fatto nuovo, pienamente romantico, è però che la scelta della ricerca artistica è in lui ideologicamente sorretta da una vasta opera teorica, che vede per l’appunto nell’arte il massimo raggiungimento umano nella ricerca della verità, che tale è perché l’arte è essenzialmente una religiosità secolarizzata; in due opere di età matura, di poco precedenti l’inizio delle *Ideen*²¹⁸ egli ne aveva già affermato l’altissimo ruolo.

²¹² *Ivi*, pp. 349-350. Il pensiero corre spontaneo ai “comuni inganni” di “filosofia e politica” denunciati da Hamann: cfr. *supra*, n. 116; anche perché la dottrina herderiana dei limiti del linguaggio razionale, concettuale, ricalca *secolarizzandola* quella di Hamann cit. *supra* a p. 589 nel testo e in n. 121, a sua volta imparentata con quella di Böhme.

²¹³ *Ivi*, p. 353.

²¹⁴ *Ivi*, p. 355.

²¹⁵ *Ivi*, p. 389.

²¹⁶ *Ivi*, pp. 372-373.

²¹⁷ *Ivi*, p. 530. Tralasciamo di esporre tutto l’impianto attraverso il quale Herder narra la sua nota filogenesi dei popoli, lingue e religioni, con *incipit* nell’Asia. Ci limitiamo a segnalare, per ciò che concerne l’arte, quanto egli afferma circa l’arte araba, che ammirava moltissimo: essa era figlia della libertà, non del favore dei Califfi (p. 845).

²¹⁸ *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeit; Über den Einfluß der schönen in die höhern Wissenschaften*, entrambe nel 4° vol. cit. dei Werke in zehn Bänden.

La poesia, aveva affermato in *Über die Wirkung der Dichtkunst, etc.*, cit., ebbe in antichità un grande influsso sui costumi, in quanto costituì il più antico e potente mezzo d'insegnamento e di approfondimento.²¹⁹ Essa lascia la propria impronta nell'anima, e il suo linguaggio è il canale -e il poeta l'interprete- grazie al quale la natura agisce sull'anima e sul cuore.²²⁰ Si noti, in questo passaggio, l'implicita affermazione di un rapporto non mediato, stabilito con l'essere grazie alla poesia. Dopo essersi diffuso sul carattere poetico del popolo religioso per eccellenza, quello ebraico,²²¹ egli afferma che in Grecia, come presso gli Ebrei, la poesia costruì i costumi degli uomini; fu essa, e non già le "chiacchiere" dei filosofi o dei loro sistemi.²²² Dopo aver discusso anche del ruolo della poesia tra gli Arabi, e l'influsso di questi in Europa; dopo aver esposto la propria visione del ruolo dell'arte nella storia europea; egli concludeva quindi che la poesia aveva sempre rivestito il ruolo fondamentale da lui delineato, e che *soltanto il nuovo dettato della imitazione degli antichi l'aveva resa una cosa inutile*.²²³

Concetti diversi ma convergenti appaiono in *Über den Einfluß, etc.*, cit., ove si rivendica il ruolo educativo dell'arte e si rifiuta la distinzione razionalista delle facoltà umane: tutte le forze dell'anima nostra sono una sola forza.²²⁴

Con questa rapida esposizione del pensiero di Herder riteniamo di aver concluso i cenni sui prodromi del Romanticismo (per verità Herder vi è già dentro) nell'ambito dello scopo prefisso: mostrare la sicura progressione nel cui ambito si assiste alla secolarizzazione di un pensiero religioso senza che ne mutino le strutture. Più in particolare ci sembra di poter considerare sufficientemente accertati i punti che seguono.

Il pensiero religioso di partenza è costituito dal "neoplatonismo" alchemico-teosofico con i suoi rapporti di trasformazione Uno/molteplice, Spirito/materia, eternità/tempo, Progetto/storia, nel cui ambito tutto è continuo e contiguo con tutto, ed è quindi deviante, sul piano cognitivo, la partizione razionalista.

L'ipotesi di una realtà che trascende la Ragione si accompagna perciò all'ipotesi che tale trascendenza sia comunque attingibile per altra via, non mediata (radice mistica della teosofia). Ciò significa mantenere viva l'ipotesi di una conoscenza della totalità, in presa diretta sulle cose. La progressione del sapere -che non è un sapere "dotto", ma dell'anima- marca dunque un processo di divinizzazione dell'uomo (ipotesi alchemica della sua cristificazione) che, per la "razionalità" che viene ad assumere nell'alchimia il passaggio uomo-Dio, fa del Cristianesimo (la religione del Dio/uomo, ma nell'alchimia il processo è bidirezionale) la religione razionale in assoluto.

Tra religione e ragione (intesa in senso non razionalista) non vi è dunque contrasto, ma un rapporto bidirezionale trascendenza/immanenza che consente di risalire dalla seconda alla prima, che non è un "diverso" ma un "di più". Essa si rapporta alla ragione come il simbolo al segno: il simbolo è un "di più" perché è se stesso e anche altro, contiene cioè gli opposti che in lui coesistono. Il simbolo è il linguaggio della religione, in quanto linguaggio della totalità; ma se la religione si razionalizza in Deismo -come accade nel corso del XVIII secolo- evidentemente in questo linguaggio deve potersi esprimere anche la conoscenza del mondo, manifestazione di un divino che è divenuto circolazione vitale di energia (ipotesi teosofica). L'ipotesi di una tale conoscenza è sorretta dalla realtà del fare umano, che mostra di costituire una forma di risposta agli interrogativi che non possono essere amputati nel formalismo della filosofia trascendentale; essa avviene lungo una strada volutamente sbarrata dal Razionalismo, quella dell'arte. Anche l'arte e la poesia si esprimono infatti nel simbolo, che va oltre il concetto e si articola nella "logica" dell'analogia, consentendo la coesistenza degli opposti; essa è in grado di esprimere quella totalità che nel linguaggio dei concetti si frammenta, creando il fraintendimento sulla semantica. La poesia è dunque il linguaggio "adamico", quello originario dell'umanità, che esprime direttamente le cose; senza di essa non vi è pensiero, perché non si può pensare fuori dal linguaggio, anche se si può pensare in modo limitativo nella limitatività del linguaggio concettuale, che sta ad essa come il frammentato molteplice all'Uno: la poesia prende il posto della religione. Il ritorno al linguaggio adamico è dunque *poetizzazione del mondo* (programma che sarà esplicitato dai Romantici) ma poiché questo è uno sforzo razionale e un programma cosciente, ciò significa che il poeta e l'artista prendono, nella società secolarizzata, un posto corrispondente a quello del sacerdote-profeta, vale a dire quello del filosofo: anche questo sarà esplicitato dai Romantici, che pongono l'artista al vertice dell'attività intellettuale, ripetendo la gerarchia rinascimentale.

Fondare la conoscenza nel simbolo, espressione della trascendenza nell'immanente, significa infine riaprire il discorso sul mito, associato alla religione e all'arte come luogo di coesistenza degli opposti, significa fondare nel mito la società: ma il *Genesi* non è, forse, un mito? La coppia unica fonda l'unicità dell'umanità, il linguaggio adamico la poetizzazione del mondo, l'Eden la tensione utopica, il Programma originario l'obiettivo finale. La circolarità mitica è perfetta, è quella della quale affabulavano anche gli Gnostici.

²¹⁹ Cfr. p. 151.

²²⁰ *ivi*, p. 155.

²²¹ Uno dei lavori più impegnativi di Herder, steso tra questi due scritti e le *Ideen*, fu *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, cfr. *Werke in zehn Bänden*, vol. 5°, cit.

²²² *Über die Wirkung, etc.*, cit., p. 175; dopo aver introdotto (p. 174) la condanna espressa da Platone, afferma: "auf der andern Seite ihre (*scil.*: dei Greci) Philosophen willkürlich an *Sittlichkeit und Religion* flicten, als ob diese erst ganz von ihrem Geschwätze und System abhänge" (corsivi suoi).

²²³ *ivi*, pp. 213-214. Con ciò si conclude la *Querelle* e l'Europa, dopo secoli, si libera dalla pretesa normativa: almeno in arte, e per il momento.

²²⁴ *Über den Einfluß, etc.*, cit., p. 221.

Questo, in sintesi, il passaggio in continuità che riteniamo di poter affermare apra, come secolarizzazione, la via al Romanticismo; non ci sembra quindi affatto una “congiura” definire il Romanticismo come il legittimo erede dell’alchimia spirituale e della teosofia, e perciò, indirettamente, di quei “neoplatonismi” e panteismi “popolari” che s’impongono a partire dalla diffusione del neoplatonismo islamico.²²⁵ fenomeni che non hanno più di tanto a che vedere con il loro “parente rispettabile”, Plotino. La cultura della modernità discende piuttosto dall’apporto “popolare”.

Ciò premesso, esaminiamo ora quegli aspetti del pensiero romantico che confortano l’affermazione di tale continuità, senza minimamente inoltrarci in una “storia del Romanticismo”, che non soltanto esula i nostri scopi e deborda le nostre forze, ma che è ottimamente documentata in intere Biblioteche, e che perciò non ha senso ripercorrere qui in poche pagine. Tali aspetti, per quanto abbiamo già esposto, vanno ricercati nell’Estetica, o, per meglio dire, nella “filosofia dell’arte” dei Romantici,²²⁶ ma non soltanto; la filosofia dell’arte fa tutt’uno con la filosofia della natura nel mostrare l’evidenza di tale continuità. Con l’occasione ci preme quindi ricordare per l’ultima volta le ragioni d’una ricerca che sembra deviare dal percorso iniziale, l’esame del non-conformismo religioso e dei suoi referenti sociali. A noi preme infatti essenzialmente mostrare le antiche radici di dispute recenti, apprezzare quindi le complesse e ramificate implicazioni -anche sociali- che si annidano tra dibattiti certamente lontani nel tempo e apparentemente lontani quanto all’argomento. Si tratta infatti di verificare, per questa via, la radicalità di una scissura che percorre l’intero occidente (sicuramente dall’avvento del Cristianesimo) e la natura *concreta* dei contrasti che possono affiorare su argomenti apparentemente marginali (ancorché né futili, né del tutto accademici) rispetto al problema radicale della dialettica sociale. La convinzione -certamente confutabile, ma non per questo meno ferma- che ci guida nel percorso, è infatti che le idee elaborate nei cervelli ed eventualmente traslocate nei cieli, nascono di fatto nel “cuore”, cioè nella sede del desiderio e delle passioni; delle ambizioni, delle frustrazioni e delle sofferenze: riteniamo sia però chiaro che il problema “sociale” che noi scorgiamo sullo sfondo, non è quel particolare, oggi forse troppo svalutato aspetto, che è la “lotta di classe”; ma, più esattamente, il rapporto individuo-società.

Nella sua *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (cit.)²²⁷ M. Frank prende le mosse precisamente dalle difficoltà del Razionalismo e di Kant nell’affrontare il problema dell’arte, e dalla radicalità della rivoluzione romantica nel trasferire il luogo della “verità” dal sapere concettuale al fare dell’artista; egli sottolinea inoltre con decisione l’importanza *attuale* della polemica, che ha attraversato il pensiero del nostro secolo.²²⁸ Frank sottolinea anche il grande fraintendimento del Romanticismo che è alla radice del “moderno”,²²⁹ ciò che c’induce a soffermarci un attimo sull’eredità di Herder.

Senza Herder infatti, afferma Gadamer,²³⁰ “il Romanticismo tedesco sarebbe impensabile”; e tuttavia occorre tener presenti le ambiguità di questo sviluppo. In Herder infatti confluiva la lezione religiosa di Hamann, ma anche il rapporto con l’Illuminismo, con il conseguente Deismo e con la secolarizzazione del pensiero religioso. Ora, come è stato messo in luce in varie circostanze, dopo Herder questa eredità tende a scindersi tra il filone idealista-storicista, che muove dall’impulso illuminista e fa capo all’Idealismo e allo Storicismo di Fichte e di Hegel; e quello romantico, molto frastagliato, del quale soltanto una parte recepirà in modo parimenti religioso l’opzione religiosa di Hamann.²³¹

La radice della peculiarità romantica sembra consistere nel particolare modo di raccogliere lo “storicismo” di Herder, che non ha nulla a che vedere con il progresso indefinito e lineare, che Idealismo e Storicismo mutuano dall’Illuminismo. In Herder l’obiettivo dell’umanità non è qualcosa di esterno, che essa insegue, non è lo sviluppo di qualcosa di prestabilito.²³² L’organicismo della visione di Herder fa sì che per lui la storia sia una realtà imprevedibile in concreto, al di là della legge di sviluppo che la governa, in quanto ogni storia di ogni popolo si sviluppa entro un proprio orizzonte. Così lo “Oriente” di Herder non è una passata infanzia del mondo; è un’infanzia che si ripete ogni volta, e che può consentire anche a noi “morgenländische

²²⁵ Benché non vi sia alcuna connessione diretta, ci sembra tuttavia interessante segnalare il fascino del mondo arabo/iranico/islamico su Herder e sui Romantici.

²²⁶ È notazione comune, del resto scontata, che per il Romanticismo non si può parlare, a rigor di termine, di “Estetica”, ma si deve parlare di filosofia dell’arte. Se ci accadrà a volte di usare il primo termine per ragioni di brevità, è comunque inteso che tale è comunque anche la nostra opinione; anzi, benché ciò possa sembrare prematuro, siamo tentati anche di parlare di “antropologia dell’arte”, ipotesi che abbiamo già introdotto *supra*.

²²⁷ *Frühromantik* o *Primo Romanticismo* viene definito lo sbocciare del pensiero romantico, o anche, per estensione, i primi protagonisti della sua fioritura; in effetti, considerato l’arco della vita di questi, non è poi così chiara la distinzione, qualora la si voglia vedere in termini cronologici. Ciò che noi trattiamo sotto il termine “Romanticismo” è comunque il pensiero di questi primi protagonisti.

²²⁸ Cfr. *Vorlesungen* 1-2.

²²⁹ Nella 14ª Lezione, con particolare riferimento all’antiteticità del moderno rispetto alla lezione romantica, Frank considera “l’ingrata e teoricamente povera recezione del Romanticismo da parte del XIX secolo e della prima parte del XX” (p. 324).

²³⁰ *Herder und die geschichtliche Welt*, Kleine Schriften Bd. III, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1972, p. 116.

²³¹ Su questo argomento, oltre agli studi di Behler e di Frank, si deve rinviare all’ottima analisi del Moretti, nella sua raccolta *Nichilismo e romanticismo*, Roma, Cadmo, 1988, pp. 7-57 [titolo dello studio in oggetto: *Idealismo e romanticismo (tra Herder e Friedrich Schlegel)*]. Altra analoga analisi dello stesso autore, ma più concisa, in *Heidelberg romantica*, Lanciano, Itinerari, pp. 9-38. Moretti tuttavia non segnala il rapporto anche diretto di alcuni romantici con il pensiero alchemico-teosofico, testimoniato in particolare in Novalis, Görres, Schelling, Friedrich Schlegel; per non parlare di Baader e, tra i pittori romantici, Runge; ma anche Tieck tra i poeti. Sul Romanticismo come secolarizzazione della religione nell’arte, cfr. anche l’articolo di F. Vercellone, *L’altro sublime: l’ontologia del primo romanticismo tedesco*, *Romanticismo e modernità*, cit.: “L’assoluto artistico sembrerebbe...profilarsi come un assoluto secondo derivato da quello religioso, proprio in quanto si è emancipato da quest’ultimo” (p. 234).

²³² Gadamer, cit., pp. 112-113; Moretti, *Nichilismo e romanticismo*, p. 32.

zu fühlen". Esso è dunque, per Herder: "un'origine simbolica ed eternamente vigente nella storia delle produzioni umane";²³³ mentre per Friedrich Schlegel, del quale abbiamo già visto la dottrina del "progresso infinito" (o indefinito, meglio, infinibile) esso è il punto di partenza di un processo sì, organico, ma "teleologicamente ordinato".²³⁴

Questo "oriente" è dunque un luogo della massima importanza, anche perché, come ha notato Moretti, l'oriente dei Romantici è la natura,²³⁵ e ciò che manca in Fichte è infatti una filosofia della natura.²³⁶ Ciò che dunque perdono Idealisti e Storicisti nella loro distorsione del fondamento romantico, è esattamente l'elemento religioso (ancorché secolarizzato nel panteismo herderiano) che discende da Böhme e dal Pietismo via Hamann: la natura come luogo del divino, come Dio manifesto; ci sembra quindi perfettamente conseguente la critica di Adorno al moderno già da noi citata, come "desacralizzazione" che si connette alla perdita del "bello naturale".

Ora, questo punto è importante anche per altre ragioni. Non si tratta infatti soltanto di criticare il prometeismo del moderno e dei suoi antecedenti idealistico-storici, la "perdita del centro", il "panlogismo" hegeliano²³⁷ e il conseguente fallimento di avanguardie e di "ismi"; qui è innanzitutto da constatare che il mito fondamentale del Romanticismo, derivato da Herder, è quello dell'*armonia*. Ora, l'armonia -che può esser di tutti gli opposti che si vogliano coniare- è in primo luogo (tale è in Herder) armonia di Spirito e materia: Herder infatti, contrariamente a Fichte e a Hegel, non si distacca dalla materia.²³⁸ Ma l'equilibrio di Spirito e materia è precisamente il mito alchemico, poi teosofico: non a caso si constata la presenza diretta di Böhme nel Romanticismo, e anche quella, già ricordata, di Paracelso, che è una vera e propria stella polare per Romantici "religiosi" di discendenza herderiana, come Görres.

Questa "centralità" di Herder, un luogo acquisito della ricerca, va dunque tenuta presente per ricondurre ad unità i frastagliati esiti dei Romantici, che presentano una complessa distribuzione all'interno dei due poli che si usa definire -dai luoghi del loro manifestarsi- "di Heidelberg" e "di Jena". Una tassonomica ragionata al riguardo è stata riassunta da Moretti, opp. cit., e ci sembra opportuno farne cenno, non tanto per la tassonomica in sé, quanto per i criteri in base ai quali è stabilita.

Essa sembra costituita in modo essenziale dal diverso rapporto tra Spirito e natura:²³⁹ per il Romanticismo di Heidelberg vi sarebbe un passaggio continuo dalla seconda al primo (questa, notiamo, è una logica alchemica); per quello di Jena la seconda sarebbe una manifestazione del primo.

Heidelberg dunque (cioè Görres e Creuzer, tra gli autori che c'interessano, più Grimm e Brentano) concepisce la natura come una forza vivente,²⁴⁰ contrariamente a quel che accadrebbe a Jena, dove è forte l'influsso fichtiano. In realtà la distinzione è molto meno certa di quel che sembra, al di là delle buone ragioni che la animano, perché alla fin fine, del folto gruppo che si costituì a Jena,²⁴¹ è davvero difficile dire chi fosse uno "jenese puro" in base a quella distinzione: basti pensare all'interesse per una filosofia della natura portato dallo stesso Fr. Schlegel, per non parlare di Novalis e Schelling (che infatti lo stesso Moretti avvicina alla "cultura" di Heidelberg); basti pensare ai rapporti di Schlegel con Görres e con Baader; all'importanza di Böhme, introdotto da Tieck e da Baader, nella filosofia della natura di tutto il movimento; alla presenza diffusa del paracelsismo anche per i rapporti del gruppo con naturalisti come Windischmann, Steffens e Schubert. In stretto contatto con il gruppo di Jena furono Tieck, Schleiermacher e Wackenroder, entro il mobile circuito che

²³³ *Nichilismo e romanticismo*, cit., p. 40.

²³⁴ *Ivi*. A p. 43 afferma conseguentemente Moretti: "Il 'moderno' in arte nasce con lo Schlegel che legge Fichte"; a p. 44 ricorda il suo "progresso infinito". V. Verra, cit., a pp. 152-154 ha messo in luce la polemica di Herder contro il millenarismo pietista e gioachimita: per Herder l'evidenza storica di un progetto non poteva afferire alla puntualizzazione di un traguardo; in una visione organicista il futuro non è esattamente prevedibile, perché la vita è sempre nuova anche se è evidente in essa uno sviluppo. La differenza che è stata rilevata dagli autori da noi citati, tra lo "storicismo" di Herder e quello di Fr. Schlegel, di Fichte e di Hegel soprattutto, e del "moderno", consiste dunque, riassumendo, in questo. In Herder lo sviluppo storico è concepito in analogia all'evoluzione della vita nel cosmo: una successione di singole "vite" ciascuna con un proprio arco, che nel loro succedersi mostrano l'esistenza di un processo evolutivo che è evidente ma che non consente previsioni puntuali, in quanto ciascuna delle vite che si susseguono ha sì, una propria necessaria parabola interiore, ma non può autorizzare previsioni puntuali sulla successiva; questo succedersi di "vite" (le parabole dei singoli popoli) comporta il ripetersi dello sguardo da "oriente". Negli altri invece, e nel moderno, vi è una sola parabola, che conduce alla realizzazione terrena dell'Assoluto (su questo però cfr. quanto ravvisato da Behler sulla diversità tra la dialettica eterna di Fr. Schlegel e quella di Hegel) e che rende irrecuperabile l'oriente (vedremo che questo non è del tutto vero per Fr. Schlegel) ma traguardabile l'occidente nei termini di un futuro individuabile. Questo è il "gioachimismo" hegeliano, che però, ci sia consentito notarlo, ha una radicale differenza dal Gioachimismo "vero": quest'ultimo sognava un regno della libertà, mentre il trascinamento in terra dell'Assoluto, l'inflazione prometeica dello Spirito e dell'Io progettante fichtiano-hegeliano, illuministico, realizza nel "moderno" il regno della norma, un nuovo e più intollerabile Razionalismo occultato nell'ineluttabilità tragica del "Progresso". Da ciò può salvarci soltanto il recupero dell'altro polo obliato, la materia, sede dell'imprevedibile desiderio, felice attrito senza il quale lo Spirito si condanna al sempre-eguale. In Herder questa "armonia" è ripetutamente reclamata.

²³⁵ *Heidelberg romantica*, cit., p. 29.

²³⁶ *Nichilismo e romanticismo*, cit., p. 37.

²³⁷ *Ivi*.

²³⁸ *Ivi*, p. 43.

²³⁹ Cfr. *Heidelberg romantica*, p. 23.

²⁴⁰ Cfr. *Nichilismo e romanticismo*, p. 46.

²⁴¹ È il gruppo che più comunemente è definito come Primo Romanticismo (*Frühromantik*) monopolizzando la trattazione sul Romanticismo in molti testi. Esso è costituito dal nucleo degli Schlegel, con le rispettive mogli, da Novalis, Schelling e Fichte, cui si debbono aggiungere Schleiermacher, Tieck e Wackenroder.

includeva Dresda e Berlino;²⁴² mal collocabili nelle partizioni sono sia la grande figura di Hölderlin, sia il teosofo e naturalista Baader, in contatto con Schelling ma con un proprio personale percorso.

Trovandoci dunque dinnanzi ad uno scenario mobile e variegato, e non essendo minimamente intenzionati a ripercorrere una "storia del Romanticismo", riteniamo più opportuna ai nostri fini una esposizione -necessariamente concisa- del pensiero di un certo numero di protagonisti del Romanticismo, senza preoccuparci di dare un quadro organico dell'intero movimento ma cercando di individuare, alla fine, ciò che fortemente accomuna i protagonisti stessi. L'organicità del loro pensiero, al di là delle divergenze, è infatti evidente e sempre centrata, pur con ottiche diverse, attorno ai rapporti arte/mito/religione, arte/filosofia, Spirito/natura, che i Romantici tentano di risolvere con movimenti dialettici, nei quali il principale problema è circumnavigare lo scoglio Razionalismo/irrazionalismo (il secondo è il volto oscuro del primo). Il mito irrisolto dell'armonia e di un luogo dove coesistano gli opposti, ci sembra il lascito problematico del loro sforzo, a nostro avviso disatteso dalla piega assunta dal moderno, a partire da Hegel e dallo Storicismo. Un approccio critico all'attuale ideologia dell'Occidente, ci sembra quindi possa basarsi su tale lascito, che ci appare importante non soltanto in sé, ma anche -e forse soprattutto, se per "cultura" non s'intende un brillante sapere, ma un radicato rapporto con l'esistenza e con il mondo- perché il Romanticismo rappresenta, come riteniamo aver mostrato a sufficienza, l'eredità di un non-conformismo nei confronti della Ragione egemone, che si radica nei primi echi del messaggio testamentario. Questo rifiuto della Ragione egemone in nome delle esigenze della vita, che il Razionalismo è strutturalmente incapace di esperire se non come irrazionalismo (antitesi tutta interna alle sue stesse strutture) rappresenta, oggi come ieri, un miraggio utopico di libertà che percorre, a nostro avviso, l'intera storia dell'occidente.

Il passaggio non fu facile, né, dunque, definitivo, se si considerano gli sviluppi del moderno e la perdurante egemonia del Razionalismo nella cultura dell'Occidente; M. Frank, nella sua *Einführung* all'Estetica del Primo Romanticismo, considera la dottrina di Schiller come primo tentativo, fallito, di uscire dalle secche del kantismo.²⁴³

Di Schiller avevamo già accennato a proposito della sua dottrina della poesia "ingenua" e "sentimentale", come prima apertura alla concezione schlegeliana di una "infinita" perfettibilità; ora torniamo a trattarne brevemente per esaminare i modi nei quali questo "classico" tenta di superare Kant, e le ragioni dell'impossibilità di riuscirci, per mettere in luce, da una diversa angolatura, la frattura esistente tra la logica razionalista e le strutture della religiosità non conformista, *indispensabili* per giungere alle formulazioni romantiche.²⁴⁴

A nostro avviso l'aspetto più interessante del pensiero di Schiller non è costituito certamente dai modi un po' meccanici grazie ai quali egli spera di rimediare al naufragio della *Critica del Giudizio*,²⁴⁵ anche perché la sua debolezza come teorico non lo porta mai ad uscire dal kantismo, che finisce semplicemente con lo stravolgere.²⁴⁶ Schiller infatti non è in grado di pensare il rapporto tra arte e conoscenza; per conseguenza egli tenta di trovare una collocazione all'arte, più precisamente al "bello"²⁴⁷ nel mondo della *Ragion pratica*. Introducendo "innovazioni" che Kant non avrebbe mai accettato (l'analogia; la libertà nel mondo fenomenico) egli definisce la bellezza come "analogia del fenomeno con la forma della volontà pura o libertà" cioè la libertà nel fenomeno.²⁴⁸ Per chiosare con le parole di Frank:²⁴⁹ "il bello.....si rivela come l'autorappresentazione sensibile della Ragione".

La lettura che dà Frank è utile ai fini di focalizzare meglio il punto d'insoddisfazione attorno al quale ruota il tentativo di Schiller. Afferma Frank che qui c'è un Bello che va oltre la conoscenza intellettuale;²⁵⁰ tuttavia, poiché così come pone il problema Schiller, esso non può neppure identificarsi con una diversa forma di conoscenza, esso diviene simbolo di ciò che non può pensarsi, il sostituto simbolico di una libertà irrepresentabile;²⁵¹ dunque l'anima che cerca se stessa si ritrova nel Bello, che è un monogramma dell'anima.²⁵²

²⁴² Per una storia degli eventi, che riteniamo superflua nell'ottica della presente rassegna, rinviamo ad Ayrault, cit., vol. 3°, pp. 11-92; una sintetica cronologia in Behler, *Frühromantik*, cit, pp. 284-291.

²⁴³ *Einführung*, etc., cit., p. 104 sgg. (7°-8° Vorlesung). Sull'Estetica di Schiller, cfr. anche U. Perone, *Schiller: la totalità interrotta*, Milano, Mursia, 1982, pp. 104-145.

²⁴⁴ Per quanto segue, oltre agli studi di cui alla precedente nota, cfr. F. Schiller, *Kallias, o della bellezza e altri scritti di estetica*, a cura di C. De Marchi, Milano, Mursia, 1993; id., *Educazione estetica*, a cura di G. Boffi, Milano, Rusconi, 1998.

²⁴⁵ Cfr. la 1ª lettera a Körner, in *Kallias*, etc., cit, pp. 51-53.

²⁴⁶ Cfr. Frank, cit., pp. 107-109. Schiller non tanto sviluppa un pensiero proprio, quanto tenta di risolvere ciò che gli appare inaccettabile in Kant, pretendendo di dare al kantismo uno sviluppo diverso grazie agli aggiustamenti da lui introdotti: cfr la 2ª lettera a Körner in *Kallias*, cit., pp. 53-58.

²⁴⁷ Schiller non esce dal classicismo, quindi, nonostante tutto, conserva un lontano debito con Batteux: ciò che si porta ad evidenza non è il momento del fare o del conoscere, ma più banalmente le proprietà del prodotto.

²⁴⁸ *Kallias*, p. 58. Boffi, nel suo *Saggio introduttivo a Educazione estetica*, cit., pp. 17-18, mette in relazione l'utopica armonia di natura e libertà col mito dell'età dell'oro, che si manifesta in Goethe e Schiller come nostalgia del dispotismo illuminato dopo il disinganno sulla Rivoluzione Francese.

²⁴⁹ Cit., p. 112.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 110.

²⁵¹ *Ivi*, p. 111.

²⁵² *Ivi*, p. 113.

Questo ri-conoscersi dell'anima potrebbe far pensare ad un'ontologia neoplatonica, e quindi ad una posizione romantica; ma così non è: il punto che trattiene Schiller è il fondamentale pregiudizio razionalista che egli, con poca originalità, mutua da Kant: il non riuscire a considerare l'arte come conoscenza, il "conoscere" come un "fare", la verità come una costruzione. È come se, dinnanzi alle angustie del Razionalismo, egli avvertisse la frattura con la realtà della vita, ma non fosse capace di un pensiero "altro": altro nei presupposti, negli assunti fondamentali, non nei marchingegni logico-dialettici. Schiller è rimasto a mezza strada tra Kant e i Romantici.²⁵³

Di Kant egli mantiene infatti fondamentali posizioni, delle quali la matrice appare evidentemente ideologica: è importante situare l'arte fuori della conoscenza, perché la conoscenza è intesa razionalisticamente e quindi è soggetta alla necessità delle leggi naturali: l'arte, al contrario, si deve collocare nella libertà, perché il suo pregio è esser *priva di scopo*.²⁵⁴ Siamo di nuovo alla nota demarcazione tra arte e artigianato; l'atto artistico, come è evidente dalla parabola esposta nella 3^a lettera a Körner, ha per caratteristica fondamentale l'assoluta gratuità. Come tale l'atto estetico ha un ruolo educativo: se, nello stato naturale, l'uomo subisce la natura, in quello estetico se ne libera, e la domina in quello morale.²⁵⁵ La libertà della quale si parla è quella del gioco:²⁵⁶ da buon classicista, Schiller non è sfiorato dall'ipotesi di un'arte strumento di affermazione dell'individuo, che vi costruisce la propria verità, la comunica, la fa conoscere, e con ciò lotta per l'esistenza. Come l'arte di Kant, priva di scopo, anche l'arte di Schiller resta dunque, proprio per questo, priva di collocazione come artificioso *Mittelglied*.²⁵⁷

Che il problema fondamentale si annidi in questa incapacità di pensare diversamente il processo della conoscenza e la natura della verità, lo si può notare anche in Schlegel, con il quale si entra nel Romanticismo, ma che, secondo Frank,²⁵⁸ rimane essenzialmente un kantiano. Egli infatti non ritiene possibile l'identità del momento percettivo-intellettuale con quello etico retto dalle Idee della "Ragion pratica", né sul piano teorico, né su quello pratico; essa è possibile soltanto sul piano estetico; l'arte quindi attinge ad un "più alto" che non si può pensare, si può soltanto alludere nell'Allegoria.²⁵⁹ Da questo punto si diparte la dottrina schlegeliana dell'Allegoria e del *Witz*, che andremo ad esporre; ma prima di addentrarci nel suo esame, c'interessa sottolineare quest'affermazione di Frank, perché essa rende evidente il sostanziale dualismo che Schlegel mantiene tra mondo fenomenico e mondo noumenico, dualismo kantiano che lo tiene per certi aspetti a monte di altri momenti del Romanticismo, e che può in parte spiegare, a nostro avviso, la sua conversione ad un Cattolicesimo rigorosamente ortodosso e...viennese. Non per nulla, la sua opera filosofica è percorsa da una martellante riconsiderazione di ogni possibile rischio panteista -il Panteismo è per lui non soltanto una struttura di pensiero che non consente la conoscenza, che di per sé richiede la distinzione,²⁶⁰ ma è anche, sul piano morale, corruzione²⁶¹ - e contemporaneamente da un giudizio oscillante tra interesse e freddezza nei confronti della conoscenza mistica, ambigua rispetto al suo concetto di Allegoria, e della quale è in grado di cogliere con precisione la radice intellettualistica.²⁶² In effetti, Panteismo e Misticismo hanno quei punti di contatto che Schlegel rileva, ed il problema del Panteismo non è di piccolo momento nella temperie romantica.

²⁵³ *ivi*, p. 124; il giudizio è di Fr. Schlegel.

²⁵⁴ *Kallias*, p. 59.

²⁵⁵ *Educazione estetica*, cit., p. 200. Il rapporto con la natura è, a nostro avviso, una spia del sostanziale kantismo di Schiller. Come ha notato U. Perone, *Schiller, un abbozzo di filosofia della storia*, Romanticismo, Esistenzialismo, Ontologia della libertà, Milano, Mursia, 1979, nella dottrina di *Über naive und sentimentalische Dichtung* la "natura irrazionale" (p. 11) verso la quale si è inclinati nostalgicamente nel *naïf*, è uno stato irrecuperabile (*ivi*); il passato greco è dunque perduto (p. 18). Perone ne deduce un atteggiamento non storicistico ma problematico, essenzialmente rivolto al moderno; volgendoci a considerazioni di diversa natura, si deve rilevare tuttavia non soltanto il rifiuto dell'organicismo herderiano di una storia che crescesse su se stessa, ma anche, ed è ciò che c'interessa sottolineare, il dualismo che si viene a stabilire nei confronti di una natura meramente irrazionale, oggetto d'inutile tensione come l'inattuabile noumeno. La posizione romantica è completamente diversa, perché si fonda sulla ricostituzione del triangolo Dio/uomo/natura, che consente una apprensione non mediata dalla Ragione, un contatto diretto uomo-natura, uomo-Assoluto, tramite il ri-conoscersi dell'anima nell'intuizione dell'artista/profeta. Sul piano del rapporto con l'oggetto della conoscenza, il Romanticismo si pone infatti su una posizione distinta sia dal Razionalismo che dall'Idealismo: l'oggetto (qui: la natura) non è il noumeno, e neppure l'esternazione dell'Io; è autonomo ma anche riconducibile all'unità, nel vertice del triangolo. La salda esistenza di questo triangolo a fondamento dell'ontologia romantica, fa comprendere l'importanza di Spinoza per tutto il Romanticismo.

²⁵⁶ *ivi*, pp. 138-140.

²⁵⁷ Frank, cit., p. 135: "Für diese Mittelstimmung kann Schiller keine Regel angeben, die ihr zum objektiven Bestimmtheit verhülfe". A p. 132, stessa affermazione sul "Giudizio di gusto" kantiano, che assume "eine prekäre Mittelstellung". Schiller si rende conto della situazione insoddisfacente, ma non riesce a "pensare diverso".

²⁵⁸ *ivi*.

²⁵⁹ *ivi*, pp. 135-136. A p. 136, Frank così riassume: "l'incommensurabilità di ciò che è da rappresentarsi, con il rappresentato, viene allegorizzata nell'indecifrabilità dell'opera d'arte".

²⁶⁰ Cfr. *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*, K.F.S.A., XII, pp. 130-135, del 1804-1805. Il Panteismo costituisce una variante dell'Idealismo da lui criticato, e se ne differenzia per sviluppare in negativo -in ciò analogo al Misticismo- ciò che l'Idealismo sviluppa in positivo; sotto questo profilo è un pensiero dell'identità che non è in grado di porre le distinzioni indispensabili al processo cognitivo, da Schlegel pensato dunque entro lo schema soggetto/oggetto.

²⁶¹ Cfr. *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, K.F.S.A., VIII, p. 201, del 1808; qui il negativo giudizio morale s'innesta sullo schema logico, che si esplica nell'impossibilità di distinguere Bene e Male.

²⁶² Cfr. *Die Entwicklung*, etc., cit., p. 253 sgg.: i mistici sono simili agli scolastici perché la loro filosofia è intellettuale, diversi perché si sottraggono all'ortodossia. Schlegel ha una propria classificazione, che si deve tener presente per sapere chi siano i "mistici", il primo dei quali è Plotino, insieme ai Neoplatonici non un "puro" mistico, ma sintesi di Misticismo e Panteismo (K.F.S.A., XIX, p. 190 [302]). Mistici sono Ficino e i cabalisti cristiani (Pico, Reuchlin) Agrippa, Fludd, e, infine Böhme (K.F.S.A., XII, pp. 255-256) che costituiscono tra loro una catena (K.F.S.A., XIX, p. 19 [177]). Il Misticismo è la fonte di quanto v'è di più sublime nell'antichità (*Métaphysique*, del 1806-1807, K.F.S.A., XIII, p. 402) ma anche degli eretici "poco interessanti" (K.F.S.A., XIX, p. 121 [356]): "Gli eretici del Medioevo furono quasi tutti soltanto mistici e

Quali siano le ragioni di questa sua centralità, si può intuirlo seguendo il filo della sua trattazione da parte di Ciancio.²⁶³ Questi sottolinea che Schlegel individua nel Razionalismo la comune radice di Panteismo e Idealismo, i cui limiti sono precisamente il frutto dei limiti della Ragione stessa, quale strumento di conoscenza.²⁶⁴ Il Panteismo, nell'annullare la differenza, non soltanto costituisce il veicolo di comportamenti etici distruttivi nelle due direzioni dell'ascetismo e del libertinaggio, ma, sul piano filosofico, rappresenta la semplice riduzione del dualismo a monismo, dunque null'altro che uno scontato sviluppo della logica razionalista.²⁶⁵

Più in concreto Schlegel fa un preciso riferimento -pur senza nominarle- alle eresie medievali del Libero Spirito, per puntare l'indice contro le dottrine secondo le quali "quanto più virtuoso è un uomo, tanto più Dio è in lui ed egli è Dio".²⁶⁶ In effetti ci sembra difficile l'equilibrio che Schlegel vorrebbe mantenere tra questo suo timore di avallare il Panteismo, e la logica stessa del pensiero romantico; timore così radicato da non consentirgli neppure la distinzione tra Panteismo e Panenteismo.²⁶⁷ Sul piano concettuale la sua presa di posizione, analizzata da Ciancio,²⁶⁸ appare così molto singolare, per l'originale soluzione al problema dei limiti della Ragione da lui elaborata a partire da elementi di diversa provenienza. Schlegel infatti, da un lato critica i limiti della Ragione nei confronti dell'autentico sapere, dall'altro fa di tali limiti una realtà "geneticamente" insuperabile. L'ipotesi di Schlegel non è, infatti, quella di una Ragione corrottasi a seguito della caduta; ma di una Ragione come *prodotto* della caduta, che ha scomposto il sapere dell'anima nelle due facoltà, entrambe insufficienti, della Ragione e dell'Immaginazione. La Ragione quindi non è corrotta perché conduce ad un falso sapere, ma perché *falsamente* pretende di condurre al sapere. Gli errori della Ragione e dell'Immaginazione risiedono dunque nella loro separazione; a noi questo sembra un modo sotterraneo di ripetere, in altro contesto, il mito romantico dell'armonia degli opposti.²⁶⁹ Come nota giustamente in conclusione Ciancio,²⁷⁰ nell'evoluzione di Schlegel si assiste al passaggio da una "filosofia del finito" a una "dell'uomo caduto".

spinozisti, *perciò* sono poco interessanti" (corsi nostri). Schlegel aveva tessuto in precedenza (siamo ora nel 1804) tanti entusiastici elogi di Spinoza, da poterne fare un lunghissimo elenco di citazioni. Nella catena che giunge a Böhme, Schlegel inserisce anche Paracelso (K.F.S.A., XII, p. 256) e, naturalmente, tutta la Qabbalah ebraica a monte degli esiti cristiani (*ivi*). Nel lungo *excursus* dedicato a Böhme -del quale sembra però conoscere soltanto *Aurora*, l'unico testo da lui citato ripetutamente anche altrove- egli constata lo scarso peso da lui avuto sin allora negli sviluppi della filosofia (p. 259). Nel complesso tuttavia, egli si tiene a prudente distanza da questo filone di pensiero non-conformista (lo stesso che abbiamo seguito nella nostra ricerca) sempre per la stessa ragione: il facile sconfinamento nel Panteismo, che sembra quanto di più aborrito da Schlegel.

²⁶³ C. Ciancio, *La critica del razionalismo panteistico nel pensiero di Friedrich Schlegel*, Romanticismo, Esistenzialismo, Ontologia della libertà, cit.

²⁶⁴ *ivi*, pp. 24-25.

²⁶⁵ *ivi*, p. 31. Per quanto concerne gli aspetti etici, ci sembra interessante constatare un ritorno di fatto, ancorché senza riferimenti precisi che possano far pensare ad una ripetizione, alla critica di Clemente Alessandrino agli Gnostici: il Panteismo conduce ad allontanarsi dalla normativa sociale in due direzioni opposte ed estreme.

²⁶⁶ *Die Entwicklung, etc.*, cit., K.F.S.A., XIII, p. 75. Il luogo è segnalato da Ciancio, cit., p. 28, che tuttavia non ritiene di sottolineare il preciso riferimento dottrinale; a noi sembra interessante perché Schlegel conosceva le eresie medievali (che egli accomuna nella generica e un po' fantastica categoria dello spinozismo) e perché non doveva sfuggirgli, verosimilmente, il legame con quella tradizione alchemico-teosofica (per lui soprattutto mistica) che premeva sulla temperie romantica. Significativa ci sembra la sua posizione al riguardo: la dottrina può essere lodevole ma può condurre a conseguenze immorali; quindi non è sconsigliabile in sé, ma perché è rischiosa. Nei confronti del pensiero non-conformista Schlegel appare sempre alquanto "ingessato" (come quando, ad esempio, si limita a considerarlo "non interessante"); si direbbe che agiscano in lui quelle remore, quel desiderio di consenso da parte dell'*establishment*, che lo conducono alla propria scelta esistenziale, non disgiungibile da quella culturale, di considerarsi membro di una cultura "alta" che tiene le dovute distanze. Schlegel, che ebbe un rapporto critico con Schelling, considerava se stesso il "filosofo" del gruppo (cfr. Behler, *Einleitung* a K.F.S.A., XVIII, p. IX). Behler, che segnala le oscillazioni del pensiero di Schlegel, attribuisce la scarsa chiarezza ad una dottrina da ritenersi in continuo divenire, mai compiuta (*ivi*, p. XI); tuttavia si deve constatare che in anni precedenti, nei *Frammenti* dell'*Athenaeum* (Bd. 1, 2, 1798, p. 73; in K.F.S.A., II, p. 210 [262]) Schlegel aveva scritto: "Ogni uomo probo diviene sempre più e più Dio. Divenire Dio, essere uomo, autocostruirsi, sono espressioni che significano la stessa cosa". Ancora nel 1800, in *Ideen* (*Athenaeum*, 3, 1, p. 7; in K.F.S.A., II, p. 258 [21]) scriveva: "È proprio dell'umanità che essa debba innalzarsi al di sopra dell'umanità", dove lo "indiamiento" scivola verso toni herderiani ma conserva l'eco della tensione "gnostica" al superumano; nel successivo Fr. 24, Schlegel giunge a ripetere la dottrina del *Macranthropos* che fu di Swedenborg (cfr. cap. precedente) e dell'alchimia araba (cfr. *supra*, p. 421; la segnalazione è in Abel, *De l'alchimie arabe, etc.*, cit., pp. 266-267, che fa riferimento ad una setta dal nome misterioso, forse *Tawqidiyya* e ai rapporti con l'India; a rimarcare le costanti strutturali di certe forme di pensiero, segnaliamo, dallo stesso articolo, la presenza di una dottrina del linguaggio "adamico" già nella prima alchimia islamica: cfr. p. 261).

²⁶⁷ Ciancio, cit., p. 37. A p. 38 lo stesso Ciancio sottolinea nell'ortodossa interpretazione tardo-schlegeliana dello stato postlapsario -quindi nell'ortodossia (luterana?) di Schlegel- la radice del suo rifiuto della dottrina dell'essere originario, indispensabile fondamento logico/ontologico del Romanticismo. Se si considera la posizione diversa del pur cattolico Görres, si potrebbe ravvisare in Schlegel un celato timore di addossarsi propensioni verso forme di pensiero potenzialmente capaci di deviazioni non-conformiste. Si noti tuttavia, che in più occasioni Schlegel aveva proclamato il carattere strettamente personale di ogni vera religione; cfr. *Ideen* [7]; [10]; [60]; che tale posizione è strettamente intrecciata, nello stesso contesto, con quella del carattere individuale di ogni significativa produzione artistica, e con quella del rapporto stabilito dai Romantici tra arte e religione (cfr. anche il significativo Fr. 406 dell'*Athenaeum*, e anche il successivo Fr. 415). Tutto ciò appare quindi non soltanto smentito da una concezione irrimediabilmente decaduta dell'uomo, ma anche *incongruente*, perché a un tale uomo "decaduto" sarebbe impossibile quel rapporto diretto con la trascendenza implicito nella concezione romantica dell'artista; quest'ultima discende infatti da quello Spiritualismo riformato che della Riforma è, sì, uno sviluppo, ma è anche una negazione dell'ortodossia luterana. Il punto sottolineato da Ciancio è infatti che nell'uomo decaduto "la comprensione della verità non può essere piena e diretta" (p. 38): ma proprio questa pienezza e immediatezza caratterizzano l'intuizione del poeta/profeta romantico; nonostante tutto, la stessa dottrina schlegeliana dell'Allegoria la presuppone, salvo l'impossibilità di esprimere l'inesprimibile altrimenti che nel simbolo. Questa contraddizione si deve riconnettere a quanto segnalato da Frank (cfr. *supra* e in n. 259) circa il permanente kantismo di Schlegel.

²⁶⁸ P. 39 sgg.

²⁶⁹ Sul mito dell'armonia delle facoltà umane in Fr. Schlegel, cfr. Ayraut, cit., vol. 3°, p. 463; sulla loro separazione come crisi della modernità, *ivi*, p. 101. Il mito delle facoltà scisse dalla primitiva armonia, si trova già in Oetinger, *Inquisitio in sensum communem et rationem*, Faksimile-Neudruck des Ausgabe Tübingen, 1753, mit einer Einleitung von G. Gadamer, Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromman, 1964, p. 50: "post lapsus amisit (*scil.*: l'uomo) illam sensus & intellectus homologiam, magna virum divisio suborta est". L'uomo postlapsario è essenzialmente

La dialettica dell'infinito e del finito che aveva caratterizzato la prima fase del pensiero di Schlegel,²⁷¹ è importante per la comprensione di ciò che egli intende con Allegoria, con *Witz* e con Ironia; i significati sono stati indagati da Frank, cit., che qui seguiamo.²⁷² Ci sembra opportuno comunque sottolineare al riguardo che Schlegel mostra ovunque, nelle proprie opere, di essersi interessato profondamente non soltanto a Plotino e alla patristica, ma anche alle eresie gnostiche e medievali, precisamente perché egli poneva al centro della propria attenzione quel rapporto tra finito e infinito che vi si dibatteva, e perché gli schemi formulati in tali circostanze si prestavano ad essere tradotti in una filosofia dell'arte.

Secondo Schlegel, il finito e l'infinito sono in rapporto dialettico, ma non per questo si può dare una positiva rappresentazione dell'infinito nella conoscenza; l'infinito vi ha lo statuto di un'idea regolativa che consente di asserire la finitezza del nostro pensiero; dunque noi avvertiamo in noi stessi la contraddittorietà del finito e dell'infinito, da cui l'ipotesi schlegeliana (già introdotta nel Cap. precedente) di un progresso che abbiamo detto "infinibile". Ogni conoscenza resta dunque una conoscenza finita, anche se non possiamo conoscere i suoi limiti: per conoscerli dovremmo infatti porci sui due lati del confine, ciò che è impossibile. Tuttavia, pur non potendo attingere ciò che è più in alto di noi per intuizione diretta (si noti il persistere, a differenza di Böhme, del concetto di "alto") possiamo pur sempre accontentarci della prova indiretta della sua presenza nel percorso della conoscenza; esso vi si dà così come, agostinianamente, l'eternità si manifesta nel tempo come successione.²⁷³

Non si può dare dunque un'adeguata rappresentazione di questa presenza dell'infinito nel finito, non lo si può almeno sul piano del pensiero concettuale; soltanto l'arte lo può, alludendo tramite l'Allegoria.²⁷⁴

Accanto ad essa, l'altra forma attraverso la quale l'infinito può calarsi nel finito è il *Witz*. Allegoria e *Witz* rappresentano i due cardini della teoria "estetica" di Schlegel, e vengono così definiti da Frank:²⁷⁵ l'Allegoria è la tendenza all'Assoluto nel finito;²⁷⁶ nel *Witz* l'infinito viceversa si fa puntuale e lascia trasparire quell'unità che si nasconde nella successione (= nel molteplice).²⁷⁷

Questo ridimensionamento del sapere razionalista introduce al terzo concetto elaborato da Schlegel, quello dell'Ironia. Frank così lo espone:²⁷⁸ "L'idea dell'Assoluto, al quale tutte le singole posizioni sono inadeguate, pone queste ultime in luce ironica. D'altronde, nella nostra finitezza, possiamo orientarci soltanto

disarmonico secondo tutta la tradizione teosofica; perciò la magia tornerà soltanto per l'uomo risorto. Il "senso comune", che gli era stato dato da Dio, è viceversa una viva e penetrante percezione degli oggetti, che attraverso i sensi e l'intuito hanno una loro ovvietà comune a tutti gli uomini (ivi, pp. 18-19). Non si deve mai dimenticare che tutto il mito e l'utopia romantici, la tensione romantica ad un futuro degno dell'uomo, altro non sono che la prosecuzione del mito di Resurrezione, Restituzione, Reintegrazione o comunque si voglia chiamarlo; alchimia, teosofia e Romanticismo sono strettamente congiunti. Schlegel ha un campo di conoscenze vastissimo, e sotto la sua filosofia c'è il patrimonio alchemico-teosofico-spiritualista che abbiamo già affrontato, ivi comprese la magia, l'astrologia, e, per gli aspetti cristiani, la cabbala; come detto tuttavia, egli "tiene le distanze" da questo sapere, in un equivoco equilibrio tra non-conformismo e ricerca di "integrazione"; vincerà il secondo momento.

²⁷⁰ cit., p. 42.

²⁷¹ Sulla filosofia del finito in rapporto al ruolo dell'arte, cfr. la precisa chiosa di Frank, cit. *supra* in n. 259. Si noti la sottile differenza con la posizione di Schelling citata da Frank sempre a p. 136: "È proprio dell'arte racchiudere in un prodotto finito un oggetto infinito" (corsivo nostro). "Racchiudere" è diverso da "alludere"; anche se non si può alludere senza, in qualche modo, racchiudere; l'allusione però sottintende una situazione di margine, di non partecipazione. L'arte di Schlegel non crea la verità, che resta kantianamente esterna, allusa.

²⁷² 17. *Vorlesung*, pp. 287-306.

²⁷³ Il trascendente è necessariamente anche immanente: cfr. *Philosophische Fragmente*, K.F.S.A., XVIII, p. 79 [605].

²⁷⁴ Cfr. *supra*, n. 259. Schlegel nega la validità degli strumenti stessi del pensiero concettuale; nega la dimostrabilità e il processo deduttivo (*Philosophische Fragmente*, K.F.S.A., XVIII, p. 31 [129]; *Frammenti dell'Athenaeum*, [82]; [443]); definisce vuote chiacchiere i concetti (*Ideen*, [15]); oltre i limiti della filosofia c'è la poesia (ivi, [48]), che non va intesa come antifilosofia, ma come un "di più". In questo senso deve intendersi l'avvertimento di Schlegel contro il pensiero sistematico: avere un sistema è deleterio, ma è dannoso anche non averlo (*Frammenti dell'Athenaeum*, [53]). La poesia s'identifica dunque con una forma alta di filosofia (ivi, [116]; [381]) e con la profezia (ivi, [249]) una dottrina, questa, che ha il suo maggior sviluppo in Novalis, al quale Fr. Schlegel fu strettamente legato. L'arte è dunque connessa alla religione (*Ideen*, [8]; [34]; [42]); l'organo del divino è infatti la Fantasia (non la Ragione); chi è religioso parla poeticamente, la poesia aspira all'infinito, e perciò a quella religione dalla quale soltanto può aver inizio una filosofia. L'arte porta l'eternità nel tempo e rende individuo l'uomo (ivi, [64]) ma per essere artista è necessario giungere ad una propria personale religione (ivi, [13]) sicché la *koiné* degli artisti è un popolo d'individui sovrani, ciascuno a proprio titolo con la propria arte/religione, un po' come i Senatori romani (ivi, [114]). Un'organica trattazione dei limiti della filosofia secondo Schlegel, si può trovare in Ciancio, *Friedrich Schlegel. Crisi della filosofia e rivelazione*, Milano, Mursia, 1984, pp. 83-101. Con l'occasione, segnaliamo come ulteriore notazione sul problema dell'Assoluto nel pensiero di Schlegel, la sua "soluzione" al problema del Sublime: il Sublime è un non-compiuto il cui scopo è "infinibile" (unendlich): cfr. K.F.S.A., XVIII, p. 216, [261]. Si noti che questo Sublime sarebbe praticamente sovrapponibile all'altro concetto, quello di Allegoria, dal quale si può differenziare soltanto perché nell'Allegoria l'Assoluto viene di fatto pienamente attinto (giusta la dottrina romantica dell'arte) ancorché nell'enigma del simbolo. Il kantismo di Schlegel è al tempo stesso un ingombrante relitto e una carcassa che fa acqua da tutte le parti.

²⁷⁵ Cit., p. 291.

²⁷⁶ Cfr. *Philosophische Fragmente*, K.F.S.A., XVIII, p. 61, [621]: l'Allegoria è unione di filosofia e poesia, essa è propria del mistico; è un mito progressivo "artistico-mistico-filosofico"; è un'opera d'arte mistica. Il "dire di più" della poesia rispetto alla filosofia, è ciò che Schlegel definisce Allegoria (Frank, p. 292).

²⁷⁷ "Il *Witz* è più qualcosa di sincretistico che non di mistico" (K.F.S.A., XVIII, p. 98, [637]) e ha in sé la divinazione (ivi, p. 252, [693]); è un lampo della Fantasia, perciò è divino e imparentato alla Mistica (*Ideen*, [26]); l'arte e il "centro" (termine böhmiaco assunto da Schlegel) si raggiungono tramite la Fantasia e il *Witz* (ivi, [109]); il *Witz* è il principio e l'organo della filosofia universale (*Frammenti dell'Athenaeum*, [220]). La dottrina del *Witz* si può connettere alla critica del pensiero come "sistema" (cfr. *supra*, n. 274) per comprendere l'uso vastissimo del frammento da parte di Schlegel (cfr. Ayrault, vol. 3°, p. 121). Siamo evidentemente dinanzi ad una "incircoscribilità" del reale, che può essere colto con esattezza soltanto per puntuali folgorazioni, apprensioni della "verità" che si dissolvono nel loro opposto allorché si vogliano estrapolare: ci sembra di scorgere un'affinità con la dottrina herderiana degli inganni del linguaggio. Nei *Frammenti del Lyceum* (K.F.S.A., II, p. 158, [90] e p. 163, [123]) si legge che il *Witz* è l'esplosione del *Geist* incatenato, e che la filosofia non può condurre a nuova apprensione, può soltanto dare veste "scientifica" a quella conseguita tramite l'arte.

²⁷⁸ P. 301, corsivi suoi.

entro queste singole posizioni, mentre l'Assoluto resta inafferrabile. L'Ironia gioca in ciò in entrambe le direzioni. È una derisione del finito, perché esso è smentito da un altro finito e nel complesso viene umiliato dal pensiero dell'Assoluto; ma lo è anche dell'Assoluto, perché, come dice Novalis, l'identico Assoluto non c'è [Novalis, per l'esattezza, dice: *es giebt aber nichts absolut Beharrliches* - notazione nostra].... "Assoluto" sarebbe "ciò che non si conforma e non può conformarsi.... Il concetto di Assoluto è dunque un concetto vuoto.... ogni Assolutezza è un'inganno dell'Immaginazione - una finzione necessaria".²⁷⁹

Sulla seconda parte dell'affermazione, desunta dai *Fichte Studien* di Novalis del 1795-1796,²⁸⁰ abbiamo qualche perplessità ad interpretarla nel contesto come "Verlachen.... des Absoluten"; il concetto che vi si esprime infatti, che ha qualche analogia con ciò che sta pensando Schlegel, sembra essenzialmente l'impossibilità di definire l'Assoluto, tramite la Ragione, nell'ambito del rapporto Uno/molteplice; ma anche l'esigenza di tentarlo; dunque la filosofia come interminabile sforzo su posizioni relative, in rapporto dialettico con un Assoluto che vi si dà soltanto come negativo. Il luogo è comunque rilevante.

Il pensiero di Schlegel sull'argomento, soltanto in parte rapportabile a quello puntualizzato da Novalis nei *Fichte Studien*, costituisce comunque una posizione antirazionalista: l'Assoluto non è certamente negato ma è dichiarato inattuabile in sé; esso tuttavia si dà nel finito, nel molteplice, e dunque nella mobilità della vita. La concezione del Razionalismo in Schlegel, come forma di "pensiero astratto che ha perso qualsiasi contatto con la vita" e procede per "pura necessità logica",²⁸¹ mentre richiama alla mente la dottrina di Herder sull'ideologicità del pensiero concettuale,²⁸² riconduce non alla negazione dell'Assoluto, ma all'ipotesi di un rapporto con esso che non può esaurirsi nella filosofia; la filosofia stessa infatti non può che partire dalla religione (dunque dalla fede nell'Assoluto) nella quale soltanto può a sua volta compiersi; e la poesia non è altro che questa tensione all'infinito, e disprezzo di quel "sapere del mondo" (*weltliche Nützlichkeit und Cultur*) che è il contrario della religione.²⁸³ Come nota Ciancio,²⁸⁴ la filosofia intesa come filosofia della vita non può che convergere con la poesia, con la quale costituisce due diverse forme di conoscenza dello stesso oggetto.

Fede e conoscenza non sono dunque due realtà contraddittorie, purché non s'identifichi la conoscenza con la Ragione e con il semplice meccanicismo del pensiero; la conoscenza inoltre, è anche dei sensi e dell'Immaginazione.²⁸⁵ In questo triangolo tuttavia non si deve dimenticare che tanto la religione quanto l'arte, si differenziano dalla filosofia per costituire entrambe un pensiero della totalità, non mediato dalle distinzioni della Ragione; la religione in quanto rapporto diretto col divino tramite la fede, e l'arte in quanto *percezione diretta del divino della natura tramite i sensi*; ne consegue necessariamente quell'accostamento tra poesia e religione sottolineato da Ciancio nell'evoluzione del pensiero di Schlegel;²⁸⁶ ma anche, poiché siamo in presenza di un Assoluto che si dà nel molteplice, *l'imprescindibilità di una filosofia della natura* di stampo böhmiiano.

Questa è una caratteristica generale del Romanticismo, in connessione con il costituirsi del più volte citato triangolo Dio/uomo/natura: "oggetto proprio della filosofia" è "la divinità diveniente, la natura, il mondo",²⁸⁷ che qui è visto a partire dal concetto della *libertà della natura*,²⁸⁸ dunque da una visione di fatto

²⁷⁹ Molte sono le riflessioni dedicate da Schlegel all'Ironia nei suoi Frammenti; Frank ne cita alcune ma è evidentemente impossibile citarle tutte (cfr. gli indici analitici della K.F.S.A., in particolare vol. XIX). Qui ci limitiamo a darne la definizione di *Ideen*, [69]: "Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos"; essa è dunque lo scacco inflitto alla Ragione dall'inesauribilità del reale, sempre nuovo, imprevedibile, incircoscivibile. Sull'Ironia cfr. anche Behler, *Frühromantik*, cit., pp. 247-255.

²⁸⁰ Cfr. Novalis, *Schriften*, vol. 2°, p. 177, 10-11 e p. 179, 17 sgg; in Frank segue poi una lunga citazione, sempre dai *Fichte Studien*, p. 269, Fr. 566. Riteniamo utile riportare per esteso i primi due passi di Novalis, perché sia chiaro il contesto. 1) Pag. 177, 5-11: "Das Allgemeine besteht aus dem Besondern, das Besondere in dem Allgemeinen. Das Besondere ist die Form des Allgemeinen - das Allgemeine die Form des Besondern. Für das absolute Subject ist Stoff - das wovon es ausgeht - Form, das wohin es geht. Das erste im gegenseitig Bezogen ist Stoff - das Identische - das Beharrliche in diesem genauen Sinn. /Es giebt aber nichts absolut Beharrliches/ (rein und beharrlich ist insofern idem.)"; 2) Pag. 179, 14-23: "Reinen Stoff und Form giebt's nicht. Stoff überhaupt ist Bezogenes. Form überhaupt Beziehung". Fine del frammento. Frammento successivo: "Was sind die für Begriffe? Rein - was weder bezogen, noch beziehbar ist. Die Formen des Beziehbaren sind die empirischen Formen a priori. Der Begriff *rein* ist also ein leerer Begriff - i.e. ein Begriff, dem keine Anschauung entspricht - ein weder möglicher, noch wirklicher Begriff, noch ein Nothwendiger - alles Reine ist also eine Täuschung der Einbildungskraft - eine *nothwendige Fiction*". (corsivi suoi).

²⁸¹ Cfr. Ciancio, *Friedrich Schlegel, etc.*, cit., p. 178.

²⁸² Cfr. *supra*. Herder è, con Kant, uno dei presupposti del pensiero di Schlegel. Sull'attenta lettura di Herder da parte di Schlegel, cfr. Ayrault, vol. 4°, p. 303.

²⁸³ *Ideen*, [42]

²⁸⁴ *Friedrich Schlegel, etc.*, cit., p. 78, dove cita la *Transzendentalphilosophie*, K.F.S.A., XII, p. 61. Su fede, sapere, e filosofia della vita, cfr. l'analisi di Ciancio, *ivi*, pp. 203-214.

²⁸⁵ K.F.S.A., XII, p. 59.

²⁸⁶ Ciancio, cit., p. 121, che cita K.F.S.A., XVIII, p. 462 [308]: "l'arte appartiene del tutto immediatamente alla religione". Con l'occasione segnaliamo per inciso una nostra qualche reticenza a distinguere "fasi" del pensiero di Schlegel nella sua marcia verso il cattolicesimo di Vienna; non per negare un'evoluzione esistenziale (eventualmente ritmabile in fasi) ma per sottolineare che i presupposti dei punti d'arrivo sono in gran parte già nei punti di partenza. Ci sembra quindi difficile non soltanto *contrapporre* un primo e un secondo Schlegel, ma soprattutto ci sembra scorretta la tendenza di alcuni a valutare il "primo" soltanto, o indipendentemente dal "secondo" sul quale sorvolare. A prescindere dai possibili interessi privati nella parabola, qui c'è un pensiero che è sin dall'inizio "religioso" nel senso di fondarsi sull'imprescindibilità dell'Assoluto, e sulla sua inattuabilità tramite la Ragione; la "secolarizzazione" di questa religiosità, è l'arte. La vera oscillazione di Schlegel ci sembra piuttosto quella tra una "religiosità" individuale del primo momento, più vicina alla tradizione non-conformista; e l'ortodossia viennese del secondo, nella quale, a nostro avviso, al di là di interessi soltanto sospettabili, potrebbe agire quel suo nucleo "kantiano", quel mito della verità/adeguamento, che si manifesta anche nella continua presa di distanza da ogni rischio panteista.

²⁸⁷ Ciancio, cit., p. 77.

²⁸⁸ *ivi*.

opposta a quella kantiana (e schilleriana) della natura come regno della necessità; opposizione che viene guadagnata -lo si noti bene- precisamente grazie al primato del "sapere" della vita, religioso, non razionalista.²⁸⁹

L'esigenza di una filosofia della natura a sostegno di tutto il sistema di pensiero, è così importante per il Romanticismo, che è appena il caso di ricordare quanto grandi furono gli interessi al riguardo di Schelling o di Görres, per non parlare di Novalis o di Baader che furono dei naturalisti (il secondo anche di professione); va ricordato infine il gran numero di naturalisti citati da Goldammer, che furono coinvolti nel movimento romantico e nel *revival* paracelsiano.²⁹⁰

Schlegel, pur non avendo alcuna specifica preparazione o personale capacità per comprendere in qualche modo originale le scienze della natura, non si sottrasse all'esigenza di affrontarle; non soltanto seguì l'opera di Schelling, Novalis e Baader (in periodi diversi della sua vita fu in stretti rapporti con loro) e fu in rapporto con Görres, ma fu anche in rapporto costante con Steffens, con Windischmann e Schubert.²⁹¹

La *Teoria della natura* di Schlegel²⁹² si articola dunque, com'è da attendersi, sul modello böhmiiano come problema del rapporto dell'Uno col molteplice; tutto è affermato vivente nella natura, tutto è organico, e tra l'organico e l'inorganico non vi dev'essere alcuna differenza.²⁹³ Il problema principale, l'impossibilità di concepire il legame tra l'infinito e il finito -nel quale il primo si manifesta- è risolto da Schlegel prendendo a modello lo schema agostiniano eternità/tempo, nel quale l'eternità è pensata come coesistenza di passato e futuro; il tempo diviene dunque dispiegamento di ciò che in sé è coeterno. Su questa base Schlegel ritiene di potersi aprire allo schema böhmiiano del mondo come manifestazione di Dio; la natura è dunque un eterno crescere²⁹⁴ e divenire;²⁹⁵ la sua vera conoscenza non si dà nella scienza, ma nella storia,²⁹⁶ e v'è un'unica storia, che è al tempo stesso di Dio, della natura e dell'uomo.²⁹⁷

Nel capitolo dedicato ai rapporti della filosofia con la fisica, ricompaiono, diversamente elaborati, i concetti degli appunti del 1798 (cfr. n. 297) e in quello successivo sull'*Origine del mondo*, diffusi sono gli spunti mutuati da Böhme; tutta l'impostazione in generale è quella di una "spiritualità" del mondo.²⁹⁸

Nella *Traszendentalphilosophie* la Teoria del mondo,²⁹⁹ con il suo problema del rapporto dell'Uno col molteplice, offre uno spunto di notevole interesse. Schlegel parte dalla tradizionale costruzione tramite la forma e la materia, e afferma: la materia non è conoscibile, ciò con cui veniamo a rapporto e chiamiamo materia, è in realtà la forma; la materia in sé, viceversa, è senza forma, è la *condizione* della forma. Con un ardito balzo di fantasia, Schlegel stabilisce poi che l'etere interposto negli spazi cosmici costituisce l'*anima mundi*, e che il suo centro è la materia in sé, come tale invisibile. I singoli corpi sono dunque i laboratori della forma, che è "conformazione". Si noti il carattere dinamico della forma, molto simile al *Geist* paracelsiano, forza che conforma una materia che, in quanto caotica, è un vero e proprio "Nulla", etere invisibile; la forma è

²⁸⁹ Qui si coglie ancora una volta la presenza di quell'oscillazione segnalata *supra* in n. 286: in effetti la dottrina dell'Uno nel molteplice, chiaramente espressa da Schlegel in molti luoghi, che giunge sino alla "Apologia dell'Ilozoismo" (*Philosophische Fragmente*, cit., K.F.S.A., XVIII, p. 133, [128]) cioè di quanto di più aborrito da Kant, dovrebbe condurre senza equivoci al Panenteismo; così non è, su questo radicale problema Schlegel oscilla tra implicita affermazione e esplicita negazione. Nonostante tutto, Schlegel sembra restare nel fondo un dualista; il suo stesso böhmiismo non è esplicito, perché si limita a ripetere più volte che Böhme è un "mistico", definizione riduttiva, stante quel che di fatto Schlegel assume da lui, e dal paracelsismo romantico, in tema di filosofia della natura.

²⁹⁰ Cfr. Cap. precedente, n. 210.

²⁹¹ Segnalazioni in Ciancio, cit., p. 167; p. 174; p. 178; p. 233. Le notizie raccolte da Goldammer, *Paracelsus in der deutschen Romantik*, cit., consentono di prender rapida visione di quanto stretta fu l'associazione e il mutuo scambio tra "filosofi", poeti, artisti e "naturalisti" nell'ambito del movimento romantico, sotto l'insegna del binomio Paracelso-Böhme. Per quanto concerne Schlegel, stretti furono i rapporti con Görres -entusiasta di Paracelso- e con Baader (geologo) oltreché con i citati naturalisti; la sua fratellanza con Novalis è nota. Cuniberto, *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario. Modernità ed ermetismo nel primo romanticismo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, ha indirizzato la propria ricerca a rintracciare i precisi riferimenti paracelsiano-böhmiiani presenti in Schlegel, anche quando essi appaiono distaccati o occultati per il timore di Schlegel di essere accusato di *Schwärmerei*. Cuniberto sostiene giustamente (senza però affermare nulla di nuovo) che il Romanticismo attinge sistematicamente all'Ermetismo (alchimia, teosofia, etc., sino alle più lontane radici rinascimentali, incluso il pensiero magico). In effetti la dottrina romantica del genio finisce col somigliare molto alla figura del mago. Cuniberto cita inoltre espressamente l'opera di Oetinger, un riferimento che egli assume da Benz (*Les sources*, etc., cit.) e, accanto a quello che definisce "peso decisivo dell'ermetismo settecentesco" (p. 12) evoca anche una vera e propria presenza gnostica (ricordiamo che Schlegel conosceva bene la patristica e le sue polemiche, nonché le eresie medievali).

²⁹² *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Bücher*, cit., p. 409 sgg.

²⁹³ *Ivi*, p. 410.

²⁹⁴ *Philosophische Fragmente*, K.F.S.A., XVIII, p. 152 [344].

²⁹⁵ *Ivi*, p. 257 [412]; la natura inoltre può essere compresa soltanto con i sensi, quindi la scienza della natura è l'Estetica.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 166 [504]. Qui il referente è Baader e la sua dottrina della continua trasformazione dell'energia nella natura.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 212 [189]. Qui si legge in modo anche scolastico il rapporto diretto con la dottrina böhmiiana, e la tradizionale continuità teo/cosmo/antropogonica dei neoplatonismi. Nei precedenti *Frammenti sulla Fisica* (pp. 144-157) iniziati a Dresda nel 1798 (citati da Cuniberto a pp. 67-68, là dove parla di riaggancio alla tradizione ermetica) Schlegel aveva recuperato concezioni squisitamente alchemiche di antica tradizione, come la catena ininterrotta della natura dai minerali all'uomo, la Fisiognomia, e in generale la spiritualizzazione della materia (e il reciproco) facendo sfoggio anche di notevoli slanci di fantasia. La natura vi è presentata come un unico organismo vivente che tende all'infinità; la morte come ritorno ad una vita universale, un processo iniziatico di trasformazione; anche lo Stato è concepito come entità organica; il modello generale (dell'uomo, del mondo) è la pianta col suo crescere. Oltre al rapporto con Böhme, appare dunque evidente anche quello con Paracelso, eventualmente maturato per via indiretta tramite i rapporti con i naturalisti citati, nonché con Görres, Novalis e gli altri, che ne avevano conoscenza diretta.

²⁹⁸ cfr. p. 451: "L'anima che è chiusa nell'elemento terreno, non è in sé e per sé sufficientemente forte per liberarsi; se fosse stata tale l'elemento terreno non avrebbe potuto persistere; questo persistere dipende da un calarsi in esso dello Spirito". Spirito e materia interagiscono (p. 455).

²⁹⁹ K.F.S.A., XII, p. 37 sgg.

data per definizione come forma individuale; la forma non si dà fuori della materia e non esiste materia senza forma. Tutto ciò, per inciso, ci ricorda alla lontana Giordano Bruno e Avicenna.

La forma è infinita in quanto sgorga dalla Sostanza, che è Una, Eterna, Infinita; la forma si manifesta dunque come individualizzazione della Sostanza, e dà il carattere dell'individuo. Qui, sempre per inciso, ci viene in mente la dottrina della *Signatura*.

L'individuo è dunque al tempo stesso una totalità e una parcella; come Sostanza è una totalità, ma le parcelle individuali sono duplici (sono parcelle e totalità in rapporto tra loro). L'individuo può anche essere pensato come energia, attività interiore senza confini (la forma è partecipe dell'infinità della Sostanza). La domanda fondamentale della filosofia è allora questa: perché l'infinito esce da sé e si fa finito?³⁰⁰ perché esistono gli individui, e la commedia della natura non si esaurisce in un attimo, cosicché nulla esista?

La risposta di Schlegel merita di essere seguita alla lettera, perché ci porta nel cuore della dottrina romantica dell'arte, e dei suoi legami indissolubili con la tradizione neoplatonica del non-conformismo religioso, anche se Schlegel attinge ancora a monte, alla patristica greca (che però non è del tutto innocente nella vicenda del non-conformismo).

Dice Schlegel: abbiamo due concetti, la Sostanza infinita e gli individui; se vogliamo capire come si possa passare dall'uno all'altro, dobbiamo introdurre un ulteriore concetto, e precisamente il concetto "di immagine o rappresentazione, Allegoria (εἰκὼν). L'individuo è dunque un'immagine dell'unica Sostanza infinita" (corsivi suoi). Aggiunge poi di seguito tra parentesi. "Si potrebbe anche dire così: Dio ha prodotto il mondo per dare la rappresentazione di Se stesso"; e conclude questo fondamentale passaggio: "La sostanza infinita deve pensarsi come fonte di ogni forma; cioè deve pensarsi come coscienza, come uno Spirito. Attraverso il concetto di Allegoria diviene chiaro che la forma è infinita. Gli individui ci sono per rappresentare la totalità. L'individuo è perciò anche infinito, perché deve rappresentare l'infinito" (corsivi suoi).³⁰¹

A parte il linguaggio dotto, a parte l'evidente *incipit* strutturale nel rapporto agostiniano di eternità e tempo, che cos'altro raccoglie qui Schlegel se non tutto quello che abbiamo inseguito dall'Islam e da Avicenna sino a Böhme?³⁰²

Come se non bastasse, in queste sue pagine Schlegel imposta altri tre temi fondamentali per il Romanticismo. Il primo di essi è la formulazione della presenza del divino nella natura (quindi del bello naturale) entro il concetto di *Icona*, che non soltanto dà la più chiara definizione possibile di ciò che egli intenda per "Allegoria", ma fonda la dottrina figurativa romantica nel cuore stesso della tradizione figurativa occidentale, segnata dall'evento dell'Incarnazione.³⁰³

³⁰⁰ *ivi*, p. 39.

³⁰¹ *ivi*.

³⁰² Per quanto concerne lo stretto rapporto tra la dottrina dell'Uno e del molteplice e quella dell'eternità e del tempo, cfr. *Die Entwicklung, etc.*, 5° libro (*Theorie der Natur*) K.F.S.A., XII, alle pp. 410-415. A proposito delle connessioni con l'Islam, val la pena di segnalare due riflessioni di Schlegel dalle quali non vogliamo dedurre nulla, ma almeno la segreta coscienza di una qualche lontana simpatia. Citiamo dai *Philosophische Fragmente*, K.F.S.A., XVIII; nel 1802 annota (p. 481 [105]) oltre al rapporto Böhme-Romanticismo: "Die arabischen und persischen Mystiker mitzunehmen" (corsivi suoi); nel 1797 (p. 56 [367]) si poneva però anche un problema...elchasaia: "Il Cristianesimo non può né insegnarsi né apprendersi, sarebbe insensato volerlo dimostrare. Nel complesso è un'etica progressiva. Fu forse l'Islam un gradino della religione progressiva non ancora sufficientemente utilizzato?". Così Schlegel, e non aggiungiamo altro: non si può appendere un intero pensiero ad una singola riflessione, ma certamente qui c'è uno "Spirito Santo in Progress", cioè un uomo capace di farsi Dio.

³⁰³ Su questo argomento, la cui vastità non consente la trattazione in quest'ambito, non possiamo che rinviare alla nostra recensione del Seminario *Nicea e la civiltà dell'immagine*, *Æsthetica* Preprint, 52, 1998, in *Libri e riviste d'Italia*, 583-586, 1998; agli Atti stessi, e, più alla lontana, ai documenti sul Concilio pubblicati con il titolo *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, Palermo, *Æsthetica*, 1997. Nella nostra recensione abbiamo ampliato i temi di riferimento a quanto di costante si ripropone nel filone spiritualista alchemico-teosofico che approda al Romanticismo. Questi in sintesi gli argomenti in gioco, che mostrano l'importanza del problema in quanto radicamento nella cultura figurativa e religiosa insieme (i due termini non si scindono) dell'occidente. Il problema dell'immagine come alternativa tra falsificazione (*pseûdos*) e "non-nascondimento" (*alêtheia*) del vero, è presente sin da Esiodo (*Theogonia*, 27-28) ed è al centro della distinzione tra *Idolo* e *Icona* nell'ambito del pensiero platonico e neoplatonico, e del problema del rapporto tra l'apparenza del molteplice, e l'unicità dell'inattingibile Vero. Si tratta del problema di un essere che, in qualche modo, "non è", e di un non-essere che, in qualche modo, "è". L'*Idolo* è dunque l'immagine che è falsa perché pretende di porsi in luogo del Vero; l'*Icona*, al contrario, subordinandosi al paradigma che addita e allude come proprio referente, non-nasconde, e quindi, di riflesso, è pur sempre un succedaneo del Vero: ha, cioè, una propria "verità" precisamente in quanto si dà come non-vera. Questa dialettica percorre l'intero occidente, tanto più dopo che l'Incarnazione aveva reso infinitamente problematico il dualismo platonico di archetipo e immagine, di Assoluto e storia; ed è evidente che essa riguarda in modo simultaneo il problema dell'arte e quello della religione. La simultaneità è tale che tanto l'immagine quanto l'interpretazione delle Scritture si vedranno a lungo subordinate all'imprimatur del teologo, perché tanto lo statuto dell'immagine a Nicea, quanto la fondazione dell'ortodossia, realizzano la stessa operazione "politica": l'Antico Testamento, con la sua avversione all'immagine come tentativo di fissare l'Inesauribile, è superato sull'argomento dal Nuovo, a seguito dell'Incarnazione; questo dunque lo ingloba, ma ingloba anche la morale pagana, la cui fonte, la filosofia pagana platonico-aristotelica, è innalzata a strumento teologico. Si realizza così la continuità della cultura egemone nell'ortodossia cristiana, che epigenizza le strutture imperiali; per tale ragione si perde la possibile libera dialettica tra *Icona* e Assoluto, dove la prima è memento del secondo così come in Weigel la Scrittura è memento dell'Ineffabile. La riscoperta del Dio vivente, incircoscivibile, inesauribile, nell'ambito dello Spiritualismo riformato, e di un mondo altrettanto in divenire grazie all'incarnazione in esso dell'Assoluto, ad opera della tradizione alchemico-teosofica; la riscoperta cioè della mutevole prospettiva spazio-temporale attraverso la quale l'Assoluto può tragguardarsi dal molteplice; non rappresentano quindi soltanto il compimento della religiosità non-conformista, ma anche il ritorno ad un'arte intesa come momento creativo nel quale l'emergenza di nuove individuali verità, di molteplicità di ragioni, genera un "accrescimento d'essere", per dirlo con la formula di Gadamer. Non sembra casuale che il percorso dell'arte occidentale come distacco dalla normativa nicena dell'*Icona* realizzata nel contesto bizantino, inizi contemporaneamente al sorgere delle eresie occidentali del Medioevo; né sembra un caso la schizofrenia del moderno (nella cui arte intellettualistica si alternano il formalismo e l'ossessione scienziata, lo sfrenamento di vuote immagini autoreferenziali e la fuga

Il secondo, che deriva anch'esso dall'ipotesi di un Assoluto che si cala nella storia, è costituito dalla connessione con l'arte di un aspetto della religiosità che torna prepotentemente alla ribalta con il Romanticismo: il mito.³⁰⁴ Schlegel scopre infatti la connessione tra arte e mito, e se ne occupa esplicitamente in quello stesso momento con il *Gespräch über die Poesie*.³⁰⁵ Il terzo è costituito dal mito alchemico cioè dal

nella finzione) se si considera che il moderno è figlio dell'Idealismo e dello Storicismo, cioè della reazione antiromantica che ripropone l'astratto razionalismo illuminista del Progresso, dislocando l'imprevedibile dialettica dell'*Icona* con l'Assoluto entro un percorso prestabilito.

³⁰⁴ Sul mito come presenza della trascendenza nell'immanente, cfr. in generale il Cap. 1° de *Il mito e l'uomo*, cit.; ma in particolare le pp. 16-40.

³⁰⁵ *Athenæum*, 3, 1-2, 1800, pp. 58-128; 169-187; in K.F.S.A., II, pp. 284-362. Il testo comprende una *Rede über die Mythologie* (*Athenæum*, p. 94, sgg.) che dev'essere citata. Dopo aver premesso la natura irripetibilmente individuale della poesia (p. 58) egli sostiene che alla poesia manca un "centro" quale fu, per quella antica, la mitologia; e che è giunto il tempo perché nasca una nuova mitologia dal profondo dello spirito per costituire "l'artistico" di ogni futura opera d'arte. Essa dovrà contenere tutte le altre precedenti mitologie e costituire un nuovo bacino per l'antica, eterna fonte della poesia, l'infinito poetico che cela il germe di ogni altra poesia. *Poesia e mito sono tutt'uno* e il loro scopo è lo sviluppo di un mondo d'armonia, come avvenne con l'antico mito e l'antica poesia: perché non dovrebbe nuovamente darsi ciò che già avvenne? Schlegel ravvisa in questo suo programma un evento rivoluzionario per il compimento della libertà, per dare all'umanità un nuovo "centro". Così come stanno le cose, l'umanità può soltanto affondare o ringiovanirsi: perché non sperare in un ringiovanimento? Qui è evidente la concezione herderiana degli sviluppi ricorrenti: è la cerca di un nuovo oriente. Interessante è qui il rapporto che Schlegel stabilisce con il pilastro imprescindibile, con la filosofia della natura: la fisica sta elaborando una nuova visione mitologica della natura (*Athenæum*, 3, 1, p. 99); quanto a lui, egli cerca nella poesia una nuova armonia di ideale e reale, e non manca di dilungarsi nell'elogio di Spinoza. La poesia gli appare il rispecchiamento del divino nell'uomo, e la mitologia un geroglifico della natura nella luce della fantasia e dell'amore (ivi, p. 101). Il triangolo Dio/uomo/natura è perfetto, nella tradizione alchemico-teosofica; nella mitologia infatti è tessuto il divino, in essa tutto è in relazione, è costituito e trasmutato; vi è affinità tra essa e la poesia romantica, che si dà non come episodio, ma come costruzione di un tutto. Il testo si conclude con un auspicio: essere aperti ai tesori dell'oriente come nell'antichità, perché ne trarremo una nuova sorgente poetica (Schlegel pensa all'India). "Nell'Oriente" afferma infine "dobbiamo cercare la più alta espressione del romantico"; e vi aggiunge il "calore del sud" con riferimento alla poesia della Spagna. Non si deve dimenticare, al riguardo, il ruolo di trasmissione della cultura araba all'Europa, esercitato dalla Spagna. La conclusione della *Rede* assume toni esaltati, profetizzando un cambiamento dei tempi, e la fine di chi si oppone al rinnovamento; *ogni pensare è profetizzare* e occorre ritrovar fiducia nella capacità profetiche. Il grande processo di ringiovanimento va inteso nell'ambito di una Rivoluzione permanente; le "chiacchiere" avranno fine, e l'uomo *diverrà interiormente ciò che egli è* (programma di Herder); sarà terreno e divino (würde die Erde verstehen und die Sonne): "Questo è ciò che intendo con la nuova mitologia" (ivi, p. 105). Le "chiacchiere" come nota K.H. Bohrer, *Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie*, Mythos und Moderne, hrsg. von K.H. Bohrer, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, pp. 67-68, sono da intendersi tutti i discorsi sull'uomo che ne ignorino il corpo, il cui silenzio è affrontato soltanto con la nuova mitologia. Si noti, al riguardo, che la perdita della "totalità" nell'ambito del moderno, è un fondamentale elemento di critica da parte di Schlegel, loc. cit., p. 74. Bohrer ha analizzato il testo della *Rede* per mettere in luce gli stretti legami di arte e mito, e il tono rivoluzionario della *Rede* stessa, che auspica un uomo nuovo come uomo "estetico". Bohrer sostiene che tanto Schlegel quanto Novalis avevano pensato di scorgere nel Gioachimismo una nuova religione naturale, ermetica, in armonia con il loro concetto "morale" di rivoluzione. Il naufragio degli ideali nella realtà della Rivoluzione Francese, aveva spostato la spinta rivoluzionaria in direzione di una rivoluzione estetica; Bohrer sottolinea le analogie con la nuova mitologia auspicata dallo *Älteste Systemprogramme* (cit.) ma anche la grande differenza: qui non si cerca una "mitologia della ragione". Qui il programma è estetico, e non la Ragione, ma la natura, è la via d'accesso alla nuova mitologia; il fondamento della poesia non è la storia, ma la natura, come filosofia della natura (p. 57). L'analogia con Göres e Creuzer è tuttavia rifiutata sulla scorta di una sottile, e forse impalpabile discriminazione; secondo Bohrer Schlegel sarebbe un progressista, gli altri due, reazionari. Ci limitiamo ad esprimere *profonda perplessità* su un tal genere di distinzioni. È comunque importante notare, secondo Bohrer, che in questa "rivoluzione" mancano argomenti sociali, ve ne sono soltanto di spirituali; l'organo romantico ad essa preposto è la "profondità dello spirito". In effetti Schlegel - come gli altri Romantici e come abbiamo già notato nel precedente capitolo - non ammette una politica che sia separata dalla morale; in *Ideen* [94] aveva letto la parte migliore della Rivoluzione Francese in chiave mistico-religiosa; il problema restava quello, eterno, di fondare il Regno di Dio. Il legame arte-religione e la rivoluzione estetica, si connettono dunque al fallimento delle speranze davanti alla realtà della Rivoluzione Francese; la nuova rivoluzione assume aspetto esoterico, ed è affidata ad un gruppo di Eletti (cfr. p. 71, e la n. 96, p. 79). Il tema della *Rede* è analizzato anche da K. Peter, *Friedrich Schlegel und Adorno*, Die Aktualität der Frühromantik, cit., che lo considera nell'ambito delle analogie/differenze con la *Dialettica dell'Illuminismo* di Adorno-Horkheimer. Peter riprende le argomentazioni di Bohrer, e sottolinea maggiormente il problema della "totalità" che va perduta con la distruzione del mito nel nuovo soggetto moderno; questa totalità è ripristinata soltanto nell'ambito dell'arte. Il ruolo di arte e mito nella ricostruzione della totalità in Schlegel, è sottolineato anche da N. Bolz, *Der aufgegeben Gott*, ivi. Al riguardo egli mette in luce il tema (herderiano) "Dio come obiettivo": la nuova mitologia deve costruire il divino (p. 78). Il Romanticismo collegò Rivoluzione Francese e religione, fu messianico (p. 80) sognava l'età dell'oro (p. 79). Della successiva delusione abbiamo già fatto cenno a suo tempo. M. Frank, *Der kommende Gott*, cit., pp. 205-211, ha analizzato il significato della mitologia in Schlegel sotto un diverso profilo, non soltanto con riferimento al Romanticismo in generale, ma anche ad aspetti "attuali" (siamo nel 1982, e sembrano aleggiare gli stessi timori espressi da Bohrer nella 2ª di copertina, nel toccare il tema "mito" dopo il Nazismo) che lo portano a ripetute citazioni di Marx. Frank sottolinea quanto di progressivo - e non di regressivo - deve intendersi nel concetto di una nuova infanzia dell'umanità (non menziona però Herder) e lo connette alla società senza classi di Marx; coerentemente attacca il concetto di esoterismo sorvolando però sul fatto segnalato da Bohrer e ben documentabile, che il concetto di rivoluzione assume in Schlegel precisamente un aspetto esoterico. Nelle sue conclusioni (pp. 210-211) Frank si preoccupa tuttavia di segnalare giustamente il carattere utopico della visione di Schlegel, che in vista dell'inesauribilità dell'Assoluto pensa ad una mitologia del futuro assolutamente non legata a miti nazionali, ma propria di tutta l'umanità; una visione che da un non-luogo, l'U-topia, mette in moto la storia; una visione utopica dunque, ma non per questo irrealistica, in quanto obiettivo di un dover essere: questo è il senso dell'utopia romantica della *guldene Zeit* e della mitologia connessa, che va liberata dai torbidi sviluppi che le furono dati, tradendola, in questo secolo. La precisazione, molto solida e articolata, con la quale Frank affranca la realtà del mito schlegeliano dalle sovrastrutture che ne hanno prodotto il fraintendimento, è tanto più importante in quanto, come nota Cuniberto, cit., p. 48, il ringiovanimento dell'occidente grazie ad una nuova mitologia, sognato nella *Rede*, costituisce di fatto l'essenza del progetto romantico. Cioncio, cit., p. 147 sgg., ha sottolineato l'importanza della rivalutazione del mito operata da Schlegel, e ha messo in luce che questi, "fondatore dell'indologia in Germania" ha rappresentato uno snodo fondamentale nella vicenda della riscoperta del mito, che partendo da Hamann e Herder, si prosegue poi nell'opera di Göres, Creuzer e Bachofen. Tale vicenda che, come vedremo, penetra ben addentro nel nostro secolo, fa parte rilevante di una rivoluzione culturale che l'occidente, a nostro avviso, deve ancora maturare. Cioncio ha sottolineato in particolare la struttura "storica" data da Schlegel al problema (simile a quella datagli da Herder e analoga a quella di Postel, relativa al concetto di religione naturale): il mito come ricordo di una rivelazione originaria andata perduta (cfr. *Ueber die Sprache*, etc., cit., p. 154). Il mito, secondo Cioncio, rappresenta in Schlegel, come traccia della verità, il punto di mediazione fra trascendenza e immanenza; tale è anche il ruolo della poesia, strettamente connessa al mito nella *Rede*. Di questa posizione è ampia testimonianza nei *Philosophische Fragmente*, dai quali emerge il particolare, privilegiato e parallelo rapporto di arte e mito con la conoscenza, cioè l'esistenza di un sapere che va oltre la Ragione. Così, in K.F.S.A., XVIII, p. 124 [15] si legge che la più antica mitologia è di fatto una mistica, e che essa costituisce la più antica forma del Witz; a p. 130 [94] si legge che i problemi della filosofia moderna altro non sono che miti metamorfosati dell'antica poesia. Se si considera che il Witz è la presenza dell'Assoluto che lampeggia in un punto dell'immanente, si vede dunque che il mito, come la mistica e la poesia, è un'intuizione dell'Assoluto operata oltre i limiti della Ragione. L'arte, che ha dunque rapporto con la teosofia (p. 171 [553]) si rapporta al pensiero in generale, che è il prodotto della luce allo zenith e vi si rapporta come "alba" e "tramonto" (p. 179 [635]); essa è dunque frontiera tra due mondi (quello

rapporto di spirito e materia come due volti non antitetici della stessa realtà; quindi dall'utopia della trasformazione spirituale del mondo, che è l'utopia alchemica che passerà in quella romantica della spiritualizzazione/poetizzazione/romantizzazione del mondo.³⁰⁶

Quest'utopia s'intreccia con quella dell'armonica coesistenza degli opposti, perché Spirito e materia rappresentano l'archetipo degli opposti stessi. Non si deve intendere con ciò che Schlegel si sia apertamente interessato all'alchimia, che egli, del resto, definisce in più circostanze "irreligiosa"; egli però ne ha assimilato i principi tramite Böhme, e conosce direttamente vari alchimisti che cita (Fludd, Paracelso; quest'ultimo anche insieme a Weigel).³⁰⁷ Ora, Böhme è un autore che influisce molto su Schlegel, nonostante questi ne abbia una conoscenza limitata, e quindi è del tutto normale che l'utopia alchemica entri nel suo pensiero.

Sotto questo profilo si può dire che il tema alchemico dell'inscindibilità di spirito e materia sia esposto essenzialmente nella *Lucinde*,³⁰⁸ nell'ambito dell'unione amorosa dei sessi. Behler³⁰⁹ ha sottolineato i temi del ritorno alla divinità originaria dell'uomo, l'utopia di un nuovo cielo e di una nuova terra, i voluti ossimori del "piacere" dello Spirito e della "santità dei sensi", e, nel complesso, la posizione antidualista, rilevata anche da Eichner come *Leitmotiv* dell'opera.³¹⁰ Particolarmente interessante un aspetto dell'analisi di Cuniberto,³¹¹ il quale rintraccia in questa unione-travaso-reciprocità che costituisce la trama della *Lucinde*, la presenza della dottrina del corpo spirituale, e la ricollega alla riflessione di Schlegel sulla poesia.³¹² Il collegamento è costituito dal noto accostamento (che abbiamo visto anche in S. Franck) tra la dicotomia anima/corpo e quella spirito/lettera nelle Scritture; Schlegel si propone di superare tanto l'una quanto l'altra nella sua polemica antidualista; si verrebbe perciò a creare un'analogia tra il "linguaggio degli angeli", che supera il dualismo spirito/lettera, e un possibile corpo spirituale quale metafora dell'amore perfetto in *Lucinde*.³¹³

Ci è sembrato di scorgere nella citata *Transzendentalphilosophie*³¹⁴ un importante riferimento per quanto concerne la presenza di una dottrina alchemica in Schlegel, da ricollegarsi, tra l'altro, anche alle conclusioni di Frank, cit. in n. 305, relative alla natura utopico-progressista della sua mitologia: "il mondo" dice Schlegel "è ancora incompleto" (corsivo suo) e questo "è straordinariamente importante per tutto. Se noi pensassimo il mondo già perfetto, tutto il nostro fare sarebbe un Nulla". L'uomo deve lavorare al perfezionamento del mondo.

Ci sembra difficile trovare un'espressione più completa e precisa del sogno e dell'orgoglio alchemico: l'uomo è qui a collaborare con Dio per andar oltre "so ist der Mensch der Gehülfe der Götter".³¹⁵ Un altro richiamo al pensiero alchemico viene dalla particolare dialettica del pensiero di Schlegel, segnalata da Behler (cfr. Cap. precedente): è una dialettica infinitamente aperta che, contrariamente a quella hegeliana, non ammette sintesi. Ebbene, questa è la struttura dell'opera alchemica, che per definizione resta eternamente aperta, non si conclude mai.

Anche i *Philosophische Fragmente* offrono tuttavia motivo di riferimento all'utopia alchemica; così in K.F.S.A., XVIII, p. 175 [574] si legge che l'alchimia è il solo modo efficace per intervenire nella rivoluzione e agire sulle altre nazioni; l'osservazione è inserita all'interno di numerosi frammenti dedicati alle proprietà dei pianeti e dei metalli, e ai rapporti dei pianeti con le malattie, prima tra tutte la follia (Schlegel dedica molto spazio in generale all'astrologia e alla magia -avvicinata alla poesia- mediatrice con il divino nel mondo).

Il concetto della composizione degli opposti in Dio e nell'età dell'oro, appare più volte (cfr. K.F.S.A., XVIII, p. 107 [935] e p. 77 [598]) e questa età "magica" sembra avere le note caratteristiche abituali, quelle che abbiamo visto più da vicino in Oetinger. La duplicità di Dio, contenitore di opposti, è ancora chiaramente affermata in K.F.S.A., XVIII, p. 275 [964], e così la natura come eterno divenire (*ivi*, p. 157

notturmo è un ritorno nel grembo della totalità indistinta) il luogo cioè dove la conoscenza inizia, ma anche quello in cui essa tenta di spingersi oltre i limiti della luminosa Ragione; questo frammento è forse uno dei più significativi di Schlegel. Come l'arte, anche la religione rappresenta un "prima" rispetto alla filosofia (p. 250 [677]); infatti "La religione o la teosofia contiene i principi di ogni arte e scienza. La filosofia deve soltanto costruire questi principi, e la poesia rappresentarli", (p. 340 [222]). Le cose sono così legate che la Teosofia implica l'esigenza e l'idea dell'arte; e la magia implica la parentela delle cose (p. 389 [823]). La mitologia è in rapporto con la Rivelazione, la poesia è l'unione di entrambe (K.F.S.A., XIX, p. 95 [129]); e ancora: "La Mitologia e la Poesia appartengono interamente alla Teologia. Filosofia = Morale + Logica. La Poesia forse anche alle Belle Arti, che sono strumento della Teologia, come storia divina e filosofia divina" (p. 159 [46], corsivi suoi). Dunque arte e mito sono forme di conoscenza religiosa, di una conoscenza che la filosofia può soltanto disporre in ordine. Se le geometrie della Ragione si arrogano il ruolo che non appartiene loro, si ha allora l'irrazionalismo con i suoi idoli, come volto oscuro del Razionalismo: "La Rivoluzione fu la Religione (antireligiosa) dei Francesi, con le parole ha operato miracoli; ha anche una propria mitologia" (K.F.S.A., XVIII, p. 227 [403], corsivi suoi). Al contrario, la polemica in Germania è anche una tendenza verso la religione (*ivi* [402]). Ci fermiamo qui; ricordiamo soltanto che Behler, *Frühromantik*, cit., pp. 75-79, ha trattato il tema della mitologia in Schlegel nel suo rapporto con il linguaggio, la poesia, e la divinizzazione dell'uomo.

³⁰⁶ Il rapporto alchimia/Romanticismo ha avuto una specifica trattazione ne *L'utopia alchemica, etc.*, cit.

³⁰⁷ K.F.S.A., XIX, p. 176 [188]; molto interessante il suo elenco dei filosofi nel tempo della Riforma, *ivi*, p. 122 [359].

³⁰⁸ K.F.S.A., V, hrsg. von H. Eichner.

³⁰⁹ *Frühromantik*, cit., pp. 225-229.

³¹⁰ *Einleitung* a K.F.S.A., V, cit., p. XXXIII.

³¹¹ Cit. pp. 82-83.

³¹² Al riguardo Cuniberto cita K.F.S.A., XVIII, p. 51 [333], dove Schlegel riprende la dottrina di Hamann della poesia come linguaggio degli angeli.

³¹³ Sul carattere "trasmutativo" (mistico/alchemico/ teosofico) dell'amore di Julius e Lucinde, cfr. anche Ayraut, vol. 4°, pp. 184-185.

³¹⁴ Cit., p. 42.

³¹⁵ *ivi*.

[412], onde la vera scienza della natura dovrebbe essere l'estetica); l'alchimia come allegoria della Messa è colta in Böhme con precisione in K.F.S.A., XIX, p. 136 [461].³¹⁶ La vicinanza della poesia al divino, la sua capacità di coglierlo oltre i limiti della Ragione, la si legge allora nella definizione che Schlegel dà del genio, che presiede alla creazione artistica: "Il genio è indivisibilmente Uno. Non si può dire come l'uomo ha talento. Esso risiede nell'essenza del genio, nel fatto che è un sistema a sé e che perciò non comprende in altro modo".³¹⁷ Il genio possiede dunque la capacità di pensare la coesistenza degli opposti, di pensare cioè il pensiero divino, e questa è la poesia.

Chiudiamo ora questo sommario esame del pensiero di F. Schlegel, tentando di trarre qualche conclusione su quanto di nuovo abbiamo potuto scorgervi. Il Romanticismo si apre all'insegna del problema dell'arte: emblematico delle insufficienze del Razionalismo, è questo il luogo nel quale cercare il superamento di un pensiero che condanna al sempre-eguale negando l'utopia, riducendosi al determinismo delle leggi di natura e opponendo il kantiano *non possumus* alla messa in discussione del fondamento. Rivoluzionari delusi dagli esiti della Rivoluzione Francese, che avevano erroneamente letto in chiave religiosa, i Romantici, nell'affrontare il nodo dell'arte, riscoprono le connessioni con la religione, con quel sapere cioè che va oltre i limiti deterministici e meccanici della Ragione, e nel quale soltanto si può quindi fondare la libertà.

La connessione della religione col mito è una prima grande scoperta, anche se Schlegel ed Herder non vanno oltre una concezione del mito che ricorda la religione naturale di Postel: una riminiscenza della Rivelazione perduta. Ma il mito è più vicino all'uomo, è il sacro calato nell'istante, come il *Witz*; si esprime nel simbolo e consente l'analogia; allude: e con ciò si mostra, anche per l'esperienza storica dell'arte antica e classica, indissolubilmente intrecciato con l'arte. In ogni caso, come ai tempi di Postel o Taziano, un sapere che si pretende in primo luogo religioso riscopre il primato dell'oriente e destituisce il canone dell'imitazione, figlio del classicismo e del Razionalismo. Come l'alchimia anch'essa riscoperta, l'arte si fa creazione di nuova realtà. Il riaccendersi dell'eco non sopita di Böhme, il ritorno di Paracelso, mutano il panorama della cultura rafforzando l'impulso vitalista, neo-rinascimentale, che viene da Hamann e da Herder. Pensare un sapere dell'arte, che è un sapere della vita analogo al sapere del mito, che va oltre le distinzioni della Ragione, significa pensare la coesistenza degli opposti, o meglio, utopicamente sognarla entro una religiosità non-conformista come mito dell'età dell'oro, qui, in terra. Il Romanticismo fu rivoluzionario, ma fu troppo cosciente (forse per la tradizione böhmano-pietista, forse per l'evidenza dello Stato giacobino) di che cosa fosse una rivoluzione sul trono e sull'altare; anche per questo, forse, spostò il traguardo sul non-luogo dell'arte.

Schlegel compie passi incerti e contraddittori, non per questo meno decisivi, in direzione di quel "pensare diverso" che mancò anche a lui. Il suo limite "kantiano" (cfr. *supra*, n. 272) che presuppone comunque l'esistenza di una "cosa" sulla quale "misurare" la "verità", non gli consente di compiere il vero passo decisivo: *appropriarsi* della verità, affermandone la *costruzione* nell'ambito di un *fare* umano; affermarlo quantomeno nell'arte-alchimia, come apripista per un'affermazione più piena e generale. A nostro avviso, una presa di posizione che dislochi la verità dalla sua ubicazione intellettuale, è un passo indispensabile col quale ci si deve confrontare al momento in cui si porrà il problema del "Nihilismo" romantico.

Con questo problema si viene alle prese allorché si sposta l'obiettivo su altri protagonisti del Romanticismo, Wackenroder e Tieck, i cui esiti rinviano allora, a nostro avviso, a Schleiermacher, del quale vorremmo esaminare non tanto il grande capitolo dell'Ermeneutica, quanto piuttosto, in armonia con la natura mirata della nostra ricerca, gli scritti relativi all'arte, alla religione, e al loro rapporto.

Wackenroder morì appena venticinquenne (1773-1798) ma ebbe tempo di imprimere la propria originale visione al nascente Romanticismo,³¹⁸ di lui è in primo luogo interessante notare che, all'opposto di altri fondatori del movimento, il suo sguardo è lontano dai miraggi della parola; perciò per lui l'artista non è essenzialmente il poeta, ma il pittore e il musicista. Come egli nota in uno dei suoi brevi scritti sull'arte,³¹⁹ la lingua parlata, dono di Dio (secondo la tradizione che giunge sino ad Hamann) consente di dominare il mondo, ma non di calare in terra e di mostrare all'anima "l'invisibile che aleggia sopra di noi". Soltanto due sono i canali, le "lingue" che consentono questo rapporto immediato con il divino: la natura, che è la lingua parlata da Dio, e l'arte, lingua parlata dall'uomo. Si ricostruisce così il triangolo Dio/uomo/natura: l'uomo legge Dio nella

³¹⁶ "Böhme è giunto alla Messa cattolica, cioè alla Transustanziazione, attraverso l'alchimia; entrambe sono in connessione molto stretta." Poche righe sopra (fr. [457]) aveva raccolto l'essenziale della teogonia böhmana, già espressamente affermata più volte da Paracelso (Dio ha voluto rendere visibile l'invisibile) con queste parole: "Böhme contiene il principio interiore dell'allegoria (e perciò persino della poesia) in lui tutto il mondo si trasforma in allegoria, lo scopo di tutto l'essere è la Rivelazione e la rappresentazione".

³¹⁷ K.F.S.A., XVIII, p. 112 [996].

³¹⁸ Su Wackenroder, cfr. W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Intr. di F. Vercellone, Trad. di B. Tecchi, Torino, Boringhieri, 1993. Vercellone ricorda (p. X) che Wackenroder è stato considerato "il vero e proprio fondatore del romanticismo tedesco" (lo stesso è stato detto di Tieck, che con lui operò in simbiosi) in base alla sua identificazione di arte e sentimento (cfr. anche Arendt, cit. *infra*, alle pp. 134-135, nel testo e in n. 9). Su di lui abbiamo consultato anche Ayrault, cit., vol. 3°; Behler, *Frühromantik*, cit.; D. Arendt, *Der "poetische Nihilismus" in der Romantik*, Tübingen, Niemeyer, 1972, 2 voll..

³¹⁹ *Scritti di poesia e di estetica*, cit., pp. 40-43 (*Di due meravigliose lingue e della loro forza misteriosa*)

natura e lo esprime nell'arte. Arte e religione sono perciò connesse tra loro, come nota Vercellone³²⁰ che ipotizza anche un rapporto con Böhme.³²¹

Questo legame arte/religione nascosto sotto quello arte/natura, è stato ben notato da Ayrault,³²² che vi rileva un attacco a Winckelmann (e alla dottrina dell'imitazione) nello slittamento semantico che subisce la nota espressione di Raffaello, il quale sosteneva di inseguire la bellezza in una "certa idea". Nella sua *Visione di Raffaello*, Wackenroder³²³ narra infatti dell'impossibilità di Raffaello a trovare l'immagine perfetta del divino nella natura, sinché la Madonna non gli inviò l'immagine-visione in sogno. Qui si delinea anche un altro aspetto dell'artista romantico: egli è un "Eletto", in quanto a pochi è concesso il privilegio di parlare il divino nella lingua dell'arte. Siamo dunque alla nota figura dell'artista/profeta.

Va tuttavia osservato che Wackenroder non ipotizza la possibilità di una comparsa immediata del divino nell'arte; essa è pur sempre mediata dalla limitazione dell'umano, dello storico e transeunte; sicché il divino si rifrange nell'arte in mille riflessi, che svelano ciascuno una particolare, individuale prospettiva su di esso,³²⁴ perché l'Uno infinito si può rifrangere infinitamente nelle finite *signaturæ* del molteplice. Come tale infinite sono le sue manifestazioni, e non può darsi per esse un modello canonico; nelle ragioni della sua diversità è la ragione della stessa tolleranza.³²⁵ Per sua natura l'arte è però un linguaggio "mistico", frutto di una diretta ispirazione, che non può esser né spiegato, né insegnato;³²⁶ perciò le sue opere dovrebbero essere contemplate in raccoglimento come in una chiesa, non profanamente pensando al loro possibile valore economico; contemplarle è pregare, provvedere alla salvezza dell'anima; esse rinviano al pensiero di Dio,³²⁷ non debbono esser "viste" ma vissute; esse schiudono il sacro, la festa.³²⁸

Non meno importanti per l'Estetica di Wackenroder sono i suoi scritti sulla musica, che si raggruppano attorno alla biografia e ai saggi del romanzesco Joseph Berglinger, un personaggio di fantasia nel quale la critica tende a riconoscere lo stesso Wackenroder. Sotto un certo aspetto essi sono particolarmente importanti, perché introducono ad alcuni problemi a chiaro sfondo sociale che vengono alla luce con il Romanticismo: il rapporto contraddittorio tra arte e vita, l'arte come fuga dalla vita, la posizione sociale dell'artista nel moderno -più in generale quella dell'intellettuale di estrazione modesta- e, infine, il problema del cosiddetto "Nihilismo" romantico.

³²⁰ *Introduzione*, p. XIII; p. XIX. Il rapporto arte/religione in Wackenroder è lungamente sottolineato da Ayrault, vol. 3°, pp. 253-269, che nota anche (p. 257) un'analogia tra il rapporto di natura e arte in Wackenroder, e quello di natura e storia in Hamann.

³²¹ *Ivi*, p. XXVII, n. 41. L'ipotesi è avanzata sul più puntuale argomento della "ruota del tempo" nella favola del santo ignudo; a maggior ragione sembra evidente nel più vasto riferimento alla natura come Dio manifesto. Comunque la natura come Dio manifesto è un tema che resta, come abbiamo visto, anche in Hamann e Herder; dunque è un elemento böhmiiano che entra a far parte stabile del pensiero antirazionalista.

³²² *Cit.*, pp. 243-244.

³²³ *Scritti, etc.*, cit., pp. 3-6.

³²⁴ *Ivi*, p. 8 (*La singolare morte del vecchio pittore Francesco Francia*)

³²⁵ Questo notevole concetto è sviluppato in *Alcune parole sulla universalità, la tolleranza e l'amore umano nell'arte* (*Scritti, etc.*, cit., pp. 27-31). L'uomo è uscito dalle mani di Dio in mille forme diverse, Dio scorge perciò "in ogni opera d'arte, da qualunque punto della terra provenga" la traccia della scintilla divina che da Lui parti e a Lui torna. Soltanto gli stolti "considerano il loro gusto come il centro d'ogni bellezza nell'arte e dettano, quasi da un seggio di giudici, la loro categorica sentenza". Ayrault vede qui come altrove l'esplicito attacco a Kant e a tutti coloro che fabbricano "sistemi"; è infatti evidente la difesa di ciò che insistiamo a definire la "pluralità della ragioni" contro la normativa razionalista. Subito dopo questo passaggio, Wackenroder attacca e sbeffeggia il mito winckelmanniano della canonicità dell'arte greca, in nome di un'arte africana o india altrettanto divina. Due sono le radicali conclusioni (*Scritti, etc.*, cit., p. 30): "ogni essere si sforza di raggiungere la bellezza assoluta: ma nessuno può uscire da se stesso...a ognuno dal mondo circostante si riflette un'immagine diversa della bellezza"; "chi crede a un 'sistema' ha scacciato dal suo cuore l'amore universale. È più sopportabile l'intolleranza del sentimento che quella dell'intelletto; meglio la superstizione che la fede in un sistema" (corsivo nostro). Qui si notano due cose: il legame esplicito tra struttura di pensiero neoplatonica e antirazionalismo, e il riproporsi del metro già dantesco del peccato intellettuale come più grave di quello passionale (razionalista per eccellenza è Satana). Ayrault definisce tutto ciò "irrazionalismo", termine cui preferiamo "antirazionalismo", perché l'irrazionalismo alberga soltanto nel Razionalismo; e non v'è dubbio che Wackenroder condanni la mancanza di ragionevolezza quando nega il crisma dell'artista a Piero di Cosimo "strumento inadatto" ad "accogliere in sé tutta la natura" (corsivo nostro) per "superflua forza, esaltata e selvaggia". A noi sembra che qui si adombrino la ricerca di quel *sensus communis*, oggetto della *Inquisitio*, cit., di Oetinger, da lui definito di origine divina, e tratto distintivo dell'uomo rispetto agli animali (*Inquisitio, etc.*, p. 25) distinto dalla Ragione che è "cognitio more calculi" (*ivi*) confidenza nelle regole che è madre di errori (p. 26). Oggetto del "senso comune" sono le verità eterne (p. 30); oggetto della Ragione le verità "quæ successive & per circulum vanitatis pereunt & redeunt, ut sunt systemata ab antiquissimis temporibus eodem circulo vel depressa, vel elevata" (p. 32). Oggetto del senso comune è la vita, incommensurabile per la Ragione (p. 36). Il senso comune è fondamento dello spirituale "et semper bene audit". La ragione da sola è qualcosa di psichico "& quandoque male audit". Lo stato postlapsario segna la perdita di questo sapere integro (pp. 50-51) che viene da Dio e non può venire dai filosofi (p. 55). Il vero sapere parla infatti non tanto dalla cattedra, quanto dal popolo; il sapere accademico è astratto perché ignora la preghiera e l'esperienza; la vera sapienza parla in molti modi, senza parole e nei modi più banali (p. 86). È perfettamente coerente con tale visione del sapere la ricerca di Wackenroder, dislocata oltre le parole, nella pittura e nella musica. Ugualmente coerente con il concetto di Wackenroder, ma anche di altri romantici e post-romantici, di un legame tra l'arte e l'anima, è poi l'affermazione di Oetinger: "Anima in sensu (corsivo nostro) parvam habet effigiem divinitatis" (p. 50). Qui Oetinger afferma una superiore conoscenza che non può prescindere dalla percezione, e attraverso la descrizione dell'armonia iniziale di interno ed esterno in Adamo, grazie al soffio divino (pp. 45-46) della quale questa "conoscenza dell'anima" è un residuo, si collega alle caratteristiche "armoniche" dell'Adamo prelapsario, frutto del soffio divino, descritte da Böhme in *Antistifelius*: cfr. *supra*, p. 522. Egli ipotizza dunque il rapporto diretto col divino di questa superiore conoscenza.

³²⁶ Cfr. la lettera di Raffaello allo scolaro, e l'allievo Leonardo che supera il maestro Verrocchio (*Scritti, etc.*, cit., pp. 13-26; Ayrault, pp. 245-246).

³²⁷ Queste diverse immagini del divino riflesse dall'arte hanno un rapporto di perfetta analogia con la concezione della "vera" Chiesa in Schleiermacher, che, come Wackenroder, considera arte e religione in parallelo; Ayrault (p. 269; p. 411) ritiene determinante l'influenza di Wackenroder su Schleiermacher su questo punto. Ayrault sottolinea anche (p. 269) che nel suo breve saggio su Dürer, Wackenroder individua la crisi dell'arte del suo tempo nel distacco dell'arte dalla religione.

³²⁸ *Scritti, etc.*, cit., pp. 50-53 (*Come propriamente, etc.*). La "festa" è notoriamente l'irruzione del sacro nel profano.

La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger,³²⁹ è un racconto/apologo spiccatamente fiabesco, che narra la vita di un musicista la cui infanzia è caratterizzata dai tratti mitici usualmente presenti in tutte le “biografie” di artisti come *tópoi* ripetitivi.³³⁰ Il tema fondamentale dell’infanzia è costituito subito dall’antitesi tra arte e vita, che Wackenroder enfatizza con la cornice narrativa: il piccolo Berglinger è “infiammato” e “inebriato” dalla musica che libera il suo spirito dalle “piccolezze terrene”; egli vive in altalena tra lo stato stuporoso di autentica *trance* che lo assale quando può ascoltare la musica, e lo “scontento” della “vita prosaica” nella famiglia povera, litigiosa, preoccupata soltanto dello “appagamento meschino dei più necessari bisogni fisici”. Il contrasto è radicale con il padre, un medico povero dedito a lenire le miserie fisiche dei poveri, che non comprende i suoi sogni; perciò fugge dalla casa e dal paese verso il miraggio della città, dove lo ritroviamo, ormai maturo, come ricco e famoso musicista.

La sua vita però non è felice, e se ne sfoga in una lettera al padre nella quale narra la durezza dell’apprendistato, nel corso del quale le fantasie artistoidi debbono piegarsi alla prosaicità del “mestiere”, che si fonda su conoscenze essenzialmente tecniche; pure egli superò quegli anni sostenuto da un ingenuo entusiasmo. La grande delusione gli venne però dallo stesso successo, allorché dovette scoprire di costituire nulla più di un modesto lustrino per una società di ricchi e potenti, priva di ogni reale interesse per l’arte e per lui; il ruolo dell’arte e dell’artista altro non gli si rivelò se non quello di dar lustro mondano a questa società cinica e indifferente. Ciò che aveva costituito per lui il sogno più grande, si rivelava di fatto un vuoto Nulla; un Nulla che tuttavia pretende in sacrificio la vita intera, perché è necessario lottare con tutte le energie contro un mondo di invidie, e disperdersi negli obblighi sociali che umiliano la “dignità umana”. Lui, che aveva sognato la fuga dalle meschinità, vi è ora dentro sino al collo; non per questo è venuto meno il suo amore per la musica, ma proprio per questo, ora, la sua infelicità è inconsolabile.

Joseph Berglinger, dopo quella lettera, proseguì la propria monotona esistenza sprofondando sempre più in quegli amari pensieri; tentava di pensare che l’artista deve essere utile soltanto a se stesso, ma si scopriva socialmente meno utile di un modesto operaio, meno di quel suo padre meschino che curava i poveri.

Una sera, nella quale si sentiva più sereno perché gli era sembrato di aver sfiorato per la prima volta il cuore del suo pubblico, venne avvicinato da una misera ragazza, nella quale riconobbe la sorella minore. Il padre morente in miseria desiderava vederlo; come se non ciò bastasse, Joseph scoprì che due sorelle erano fuggite di casa perché la sorella maggiore, cui egli inviava danaro per la famiglia, aveva tenuto tutto per sé lasciando gli altri in miseria.

Dopo una tale tragedia, Joseph tornò ai duri impegni del lavoro sempre più spossato; la depressione s’impadronì di lui e in poco tempo egli morì ancor giovane.

Attorno alla figura di Berglinger ruotano altri brevi saggi che si immaginano scritti da lui stesso,³³¹ e che insistono sul problema del rapporto tra l’arte e la vita. Ne *I miracoli della musica* appare esplicita la concezione dell’arte come rifugio e fuga dalla vita,³³² un tema che Wackenroder ha in comune con Tieck; ma il suo esercizio è paragonato anche a quello del sacerdote, perché arte e religione sono due modi di distogliere lo sguardo dal mondo, rivolgendolo al cielo;³³³ l’arte attinge l’eternità e “dal cielo ci porge una mano luminosa, così che noi stiamo sospesi in un’ardita posizione, sopra un abisso deserto, tra cielo e terra”.³³⁴ L’arte è l’opposto dell’arido sapere razionalista; affrontarla in termini puramente “tecnici”, di “mestiere”, è ucciderne la realtà ineffabile; ciò che avviene anche quando se ne recepisca soltanto l’aspetto sensuale;³³⁵ l’arte è la vita dell’anima.³³⁶

Tra i brevi saggi sopra ricordati, un posto a sé, anche per il fascino del racconto, occupa *La meravigliosa favola orientale di un santo ignudo*.³³⁷ In una fantastica Tebaide (come tutti i Romantici, Wackenroder ha uno stretto rapporto con un simbolico oriente) viveva un “santo” -un folle invasato completamente ignudo- che sosteneva di essere assordato dal rumore della “ruota del tempo”. Per una singolare contraddizione, il suo unico scopo era tuttavia quello di mantenerne attivo il moto, sicché egli si agitava freneticamente in gesti incomprensibili, coi quali evidentemente immaginava di far girare la ruota. Il compito gli sembrava di così vitale importanza, da farlo ad adirare sino all’omicidio nei confronti di coloro che mostravano di non udire il fracasso, e si dedicavano tranquillamente ad altre attività. Soltanto nelle più belle notti di luna si fermava di colpo in preda alla disperazione per quel suo stato; piangeva per non potersene liberare e “sentiva una forte nostalgia di cose belle e sconosciute”, cercava di fuggire da se stesso e dall’incubo della propria esistenza, ma inutilmente; l’ossessione della ruota del tempo col suo fracasso e l’angoscia di mantenere ciò nonostante il moto, tornavano a impadronirsi di lui. Ecco però che in una notte d’estate -Wackenroder ne sottolinea l’aspetto incantato e l’effetto di *sospensione del tempo* che caratterizza l’irruzione

³²⁹ *Scritti, etc.*, cit., pp. 85-102.

³³⁰ Cfr. E. Kris - O. Kurz, *La leggenda dell’artista*, Trad. di G. Niccoli, Pres. di E. Castelnuovo, Pref. di E.H. Gombrich, Torino, Boringhieri, 1980. Wackenroder conosceva molto bene le vite degli artisti, le cui biografie utilizzava per i suoi racconti.

³³¹ *Fantasie sull’arte, etc.*, in *Scritti, etc.*, cit., pp. 104-131.

³³² *ivi*, p. 111.

³³³ *ivi*, p. 116.

³³⁴ *ivi*, p. 122.

³³⁵ *ivi*, pp. 124-125.

³³⁶ *ivi*, p. 130.

³³⁷ *ivi*, pp. 105-109.

dell'aldilà nel meraviglioso medievale- due innamorati risalivano su una barca il fiume che scorreva accanto alla grotta del santo. Dalla loro barca s'innalzava una musica misteriosa, una melodia dolcissima che parlava d'amore: la prima musica mai udita in quel deserto. In quel momento si spezzò l'incantesimo infernale che imprigionava il santo: cessò l'allucinazione della ruota da far girare, e il suo chiasso; allora scomparve anche la forma umana del santo e si vide la sua immagine, come un corpo spirituale, salire al cielo sull'onda del canto, danzando di gioia mentre tutto il firmamento risuonava in un "celeste tintinnio". Gli innamorati "credettero di vedere il genio dell'amore e della musica".

Gli apologhi sono scritti per essere interpretati, e certamente quelli di Wackenroder hanno offerto lo spunto a molti interpreti. Qui seguiamo l'interpretazione di Arendt, cit., perché essa ci offre l'occasione di entrare su un argomento che ci sembra importante portare ad evidenza.³³⁸

Arendt prende avvio da una frase di Wackenroder estratta dall'*Omaggio alla memoria del nostro venerando antenato Albrecht Dürer*,³³⁹ là dove si conduce un attacco al cosmopolitismo accademico dell'arte dell'epoca, che consente a mediocri pittorelli di "nascondere la propria nullità sotto uno splendore preso a prestito". L'argomento che sta trattando Wackenroder è importante e dovremo tornarvi perché esso ricompare in Schleiermacher: si afferma l'impossibilità di far arte al di fuori di un profondo radicamento in una precisa cultura, quella cioè dalla quale si proviene. L'arte è espressione di un popolo, non può essere il prodotto di un eclettismo, perché essa, *precisamente come la religione* esprime un profondo, radicato, concettualmente inesprimibile rapporto con la vita. Nell'arte, come nella religione, è tutto l'uomo nel suo modo di rapportarsi con il mondo; essa non può quindi manifestarsi attraverso il superficiale eclettismo di una "cultura" intellettualistica, raccattata attraverso l'informazione, destinata necessariamente a risolversi in mero formalismo, assunzione cioè di forme espressive che non sono in rapporto inscindibile con le radici del proprio essere nel mondo.

Arendt si arresta su questa parola, "nullità" (Nichtigkeit) per sottolineare che essa è pensabile soltanto all'interno di un pensiero che fa dell'arte l'equivalente della religione: "il Nulla è l'equivalente di ciò che è al fondo dell'esserci nella tradizione cristiana religiosa".³⁴⁰ Dinnanzi al dubbio sul presente, l'arte diviene il solo modo di fondare la fede in un senso della vita che impedisce al mondo di sprofondare nel Nulla, così come nel Nulla sprofonderebbe se non fosse sostenuto sul divino. Qui evidentemente si richiama l'ontologia neoplatonica, che abbiamo visto sostenere la concezione teosofica del cosmo. L'arte trae dunque dal nulla (cfr. *supra*, la "mano luminosa") e questo sembrerebbe verificarsi nel caso del "santo ignudo"; pure questo dualismo arte-Nulla sembra prendere una piega diversa nella vita irrisolta di Joseph Berglinger, la cui morte è "la vittoriosa manifestazione del Nulla".³⁴¹

La figura del "santo ignudo" simbolizza dunque la condizione postlapsaria dell'uomo gettato nel luogo della temporalità; il mondo vi appare come una macchina mostruosa nel suo eterno ruotare -la ruota è simbolo del tempo. Questo eterno moto è un sempre-eguale del tutto insensato, precisamente per la nullità "gnostica" di questo mondo rispetto al "vero" mondo dell'uomo, fatto di pienezza e armonia.

Il simbolismo, del tutto evidente, è ben colto da Arendt; dobbiamo tuttavia notare che egli non fa riferimento al tradizionale rapporto "gnostico" -più immediatamente, teosofico- tra armonia/disarmonia, pienezza prelapsaria/indigenza postlapsaria, e considera tale rapporto soltanto nel suo manifestarsi nel primo Romanticismo.³⁴² Si perde così il carattere di "uomo ilico" del santo che si agita vanamente per tenere in moto la macchina dell'inganno; e il carattere "gnostico" di "rivelazione" che ha il canto d'amore, capace di ricordare al santo la sua "vera" natura pneumatica, immediatamente ritrovata con la rivelazione stessa.

Arendt nota tuttavia a conclusione, che Wackenroder si rende conto di non aver trovato la soluzione al problema, perché la leggenda del santo è inserita nel lascito di Joseph Berglinger, la cui parabola esistenziale non può essere ignorata. Nel rapporto romantico tra arte e vita, emergono contraddizioni e contrasti che debbono essere affrontati: "viene alla luce una realtà la cui base materiale, con i suoi nessi socio-economici, non può più essere sottovalutata; ma l'artista colpito nel modo più doloroso rispecchia, sebbene involontariamente, le situazioni nella sua arte, e non di rado si ritira in se stesso".³⁴³

Arendt analizza la vicenda di Berglinger sottolineando la particolare natura del presente storico che egli vive, un presente che non coincide con la realtà del puntuale momento, che può definirsi "transistorico". Il racconto dibatte problemi senza tempo: qui è in campo non soltanto l'ipotizzata identità Berglinger-Wackenroder, ma soprattutto il problema che gli sta a cuore, il rapporto Realtà/Fantasia, malinconia/entusiasmo, profanità/sacralità-arte.³⁴⁴ In questa dialettica il ruolo del padre, che è medico, è quello di simbolizzare la realtà, secondo un'identificazione medico-realtà comune nel Romanticismo; ed è evidente che Realtà e Fantasia sono scissi in Berglinger, perché questi odia la realtà e vive inseguendo la propria fantasia. Conseguenza di questo rapporto conflittuale è la ricerca di una soluzione conforme al desiderio a spese

³³⁸ Su Wackenroder, in Arendt, cit., cfr. pp. 8-10; pp. 246-157; pp. 303-316.

³³⁹ *Scritti, etc.*, cit., pp. 32-39; per la frase citata, cfr. p. 36.

³⁴⁰ Arendt, cit., p. 9.

³⁴¹ *ivi*, p. 10.

³⁴² *ivi*, p. 255: "Il santo nudo è...una figura simbolica del primo Romanticismo" etc.

³⁴³ *ivi*, pp. 305-306.

³⁴⁴ *ivi*, pp. 306-307.

dei legami con il proprio mondo (la fuga);³⁴⁵ il dualismo tra arte e vita è tanto più insanabile in quanto l'arte è vissuta come culto; arte e esistenza si contrappongono perciò come sacro e profano.³⁴⁶ La resa dei conti avviene però con l'episodio che lo mette a contatto con la morte del padre e la situazione della famiglia; la vita, rinnegata in nome dell'arte, si rivela più forte e lo conduce alla fine, perché, in un individuo ormai lacerato, anche l'arte piomba nel Nulla. Qui Arendt torna sulle parole conclusive del narratore, nelle quali è chiuso il senso delle riflessioni di Wackenroder.

La domanda che questi si pone è: perché ci fu questa scissione interiore di spirito e corpo nella lotta tra un "entusiasmo etereo" e "la bassa miseria" di questa terra? Forse "fu proprio la sua alta fantasia a logorarlo? Oppure si deve pensare che egli era fatto più per godere l'arte che per crearla?" La risposta dev'essere affermativa, perché tutta la descrizione dei suoi stati d'animo è accuratamente mirata a mettere in evidenza il rapporto meramente passivo/fantastico con l'arte come *evasione dalla vita*. Qui occorre tenere presente il rapporto arte/vita che Wackenroder descrive attentamente nel suo quadro dei tempi di Dürer, allorché egli, chinando il capo pensoso dinanzi al mistero dell'arte, conclude: "Forse questa misteriosa capacità di creare è qualche cosa di molto diverso e, come sembra, qualche cosa di più meraviglioso ancora e di più divino che la forza stessa della fantasia".³⁴⁷

Su questo punto s'innestano anche la conclusioni di Arendt.³⁴⁸ Il loro nucleo è costituito dalla critica al concetto di Fantasia (*Phantasie*) così come viene messo in luce da Wackenroder: la Fantasia seduce ma è infertile, non conduce Berglinger ad essere un vero artista; egli è più che altro un artifice cui la Fantasia non consente né di conoscere la realtà, né di liberarsene. Alla luce delle "biografie" degli antichi, Berglinger è improduttivo, proprio perché non possiede quel legame tra arte e vita che fu di Dürer. Dürer, come Dio, *crea dal Nulla*, come fa ogni vero artista; precisamente da quel Nulla che è *la vita*. Senza questa forza creatrice, la Fantasia da sola può soltanto trascinare l'arte nel Nulla, esattamente ciò che accade alla fine a Berglinger, cui non resta che la morte. L'analisi di Arendt ci sembra puntuale, salvo per un particolare: in nessun luogo egli sottolinea che questa è *esattamente la critica di Böhme alla Phantasie*, contrapposta alla *Imagination*.³⁴⁹ Non vogliamo con ciò affermare la necessità di un prestito, ma certamente l'evidenza di una continuità nelle strutture di pensiero.

Tutto ciò ha un'importante conseguenza che vogliamo mettere in evidenza sinteticamente sin d'ora: il "Nihilismo romantico" è tale, cioè è "Nihilismo", soltanto come *conseguenza dello sguardo* che si getta su di esso: le strutture del pensiero romantico sono religiose, esse non conducono quindi di per sé al Nihilismo; al Nihilismo conducono soltanto *allorché si volga su di esse lo sguardo di un mondo desacralizzato*. Se il pensiero si fa autocentrico, secondo il mito prometeico del moderno, allora la *Imagination* si fa *Phantasie* e conduce il dannato spirito luciferino a volteggiare sull'*Abgrund*. La scissione di vita e Fantasia è la disarmonia postlapsaria, irrimediabile per chi non ha fede; questa disarmonia è infatti da sempre (da Weigel, da Böhme) il Nulla elementale e il Nulla ontologico che sottende lo spazio della volontà autocentrica, dal quale ci si riscatta soltanto "cristificandosi". La "cristificazione" nell'arte è dunque ciò che va ora ricercato, ma non è questo il traguardo dell'artifice, del fuco Berglinger che suggerisce piaceri estetici al fine di evadere in un suo Nirvana. L'evasione, per giunta, è impossibile; egli infatti sembra raggiungere qualche risultato artistico soltanto con la sofferenza, ma non è preparato a viverla, e torna perciò nel Nulla,³⁵⁰ dal quale si salverà forse soltanto la sua ultima composizione, segnata finalmente in qualche modo dalla realtà della vita, che è esperienza del Male e sua riconciliazione nell'abbandono della volontà autocentrica.

Arendt, che come abbiamo visto sopra sottolinea il sottofondo socio-economico dell'apologo, relativo alla condizione dell'intellettuale piccolo-borghese registrata dalla sensibilità romantica, vede anche in esso il presentimento di Wackenroder relativo ad una scissione in atto tra arte e vita. Egli sottolinea l'irrealismo della soluzione offerta dalla vicenda del santo ignudo, a fronte del permanere del contrasto nella realtà, come mostra l'altra vicenda, quella di Berglinger: tanto l'arte quanto la vita appaiono paralizzate dal dualismo del loro rapporto. Vogliamo sottolineare che questa constatazione *non è nuova*, anche se ora è *l'arte a venire in primo piano*; essa ha un'origine negli antenati dei Romantici, *Troubadours* e *Minnesänger*, anch'essi intellettuali al margine di una società in rapida trasformazione, con nuovi poteri montanti, politici ed economici: Stato e borghesia.

Questo problema è stato da noi dettagliatamente trattato nell'analisi delle leggende melusiniane,³⁵¹ e ne avevamo tratto una precisa conclusione che possiamo soltanto riproporre. Storia e Utopia danno origine a un paradosso tragico perché, se da un lato sono incompatibili e la storia smentisce ed espelle l'Utopia, la quale a sua volta può realizzarsi soltanto fuori della vita, cioè nell'aldilà; dall'altro esse si rapportano di fatto in un continuo respingersi/afferrarsi, a seguito del quale l'Utopia, scacciata, lascia comunque il proprio segno, un *segno positivo*, nella storia. La constatazione di questo tragico e irresolubile paradosso, è la constatazione

³⁴⁵ *ivi*, pp. 308-310.

³⁴⁶ *ivi*, p. 311.

³⁴⁷ Cfr. *Scritti, etc.*, cit., pp. 101-102.

³⁴⁸ *Cit.*, pp. 313-316.

³⁴⁹ Cfr. *supra*, p. 513.

³⁵⁰ O si è Dio o si è Nulla, aveva già sostenuto S. Franck: cfr. *supra*, p. 483.

³⁵¹ Cfr. *Il mito e l'uomo*, cit., pp. 247-296.

dell'incompiutezza e del dolore del vivere.³⁵² Avevamo parlato, al riguardo, di tragico realismo del Medioevo e dell'impossibilità di demitizzare il mondo. È forse un caso che i Romantici tornino a volgersi al Medioevo e al mito?

Ora l'utopia non è più il Paese delle Fate, se non per apologo -un apologo quotidiano, visto che di Fate, fiabe e leggende, i Romantici hanno costituito intere biblioteche, tra i racconti loro e quelli riesumati- ma lo è più direttamente ciò che dietro quel paese traspare: l'arte come *rappresentazione* di un mondo *inconciliabile* letto nell'utopia della *conciliazione* (e viceversa) cioè come momento di una dialettica *irrisolvibile*, nella quale ogni "sintesi" sarebbe ideologia. Ci sembra questo il senso di quella "mano luminosa" della quale parla Wackenroder, che non ci trasporta altrove, ma, per l'appunto, "ci lascia sospesi in ardua posizione" tra il cielo e la terra, entrambi *reali*³⁵³ ma entrambi sottesi da "un abisso deserto": il deserto dell'*Abgrund* nel quale precipita chiunque si dissocia dall'abbandono (*Gelassenheit*) al moto divino dell'Universo, per volgersi alla volontà egoica. Il Nulla nasce dunque, lo ripetiamo, soltanto dallo sguardo desacralizzato: è uno stato *interiore* verso il quale si avvia l'uomo della modernità. Le connessioni con il pensiero di Weigel-Böhme non potrebbero sentirsi più forti, anche nel senso di una avvenuta *interiorizzazione del divino*: ognuno prende su di sé il proprio destino per propria scelta, e il Nulla del mondo è soltanto la proiezione di un Nulla interiore, cui si contrappone la volontà di vita, che è volontà di trasformazione e che ha la sua ragione in un non-luogo massimamente reale, la cui rappresentazione si legge nell'arte; l'arte è dunque strettamente connessa con la vita e con la religiosità.

A nostro avviso, si coglie qui un aspetto essenziale del Romanticismo, che è il ripresentarsi dello spaesamento sociale degli intellettuali di modesta estrazione dinanzi ad un rapido cambiamento che crea situazioni di marginalità: la risposta a questo spaesamento è data dall'emergere dell'Utopia nelle sue eterne strutture mitico-religiose; il fatto nuovo, frutto della secolarizzazione, è che in queste strutture viene calato il problema dell'arte, che diviene ora il luogo nel quale l'Utopia si esprime, e perciò il luogo privilegiato della lotta per la trasformazione; questo slittamento è propiziato dall'impossibilità per il Razionalismo a dar conto del ruolo dell'arte nel *fare* umano, nella *creazione del mondo dell'uomo*. Soltanto nell'ambito di questo "fare", l'intellettuale al margine ritiene di poter avere un ruolo; sotto questo aspetto il fallimento esistenziale di Berglinger ci sembra più sinistro del personale fallimento dell'artista: ci sembra di scorgervi -ma forse è una nostra deformazione prospettica- un presentimento di quella *realtà sociale della pratica intellettuale e dell'arte* che conduce alla bancarotta del moderno, e che è stata sintetizzata in modo ineccepibile da Adorno nella contrapposizione tra "professionisti" e "dilettanti".³⁵⁴ Il Romantico presagisce ciò che sta accadendo, e lo testimonia con la propria vita: se si eccettuano le morti precoci (Wackenroder, Novalis) l'alternativa resta soltanto quella di Scardanelli o di chi salta lo steccato per morire tra le braccia dell'*establishment*.

Una prospettiva non diversa sembra di scoprire nell'opera di Tieck, del resto strettamente legato a Wackenroder sul piano umano e intellettuale, in un sodalizio che va dagli studi scolastici alle grandi esperienze intellettuali. Tieck ci sembra un importante anello della continuità di pensiero che andremo esplorando: egli infatti è non soltanto colui che diffonde Böhme nel circolo romantico, ma testimonia questa sua scoperta del ciabattino di Görlitz nell'ambito di un processo di identificazione di arte e religione.³⁵⁵ Arendt lo prende a modello per la sua analisi del Nihilismo, citando i suoi rapporti con il Manierismo, con la rappresentazione teatrale shakespeariana del sogno, e con il *Theatrum mundi* barocco più in generale.³⁵⁶

La prima parte delle sue analisi riguarda i *Volksmärchen*, in particolare *Der blonde Eckbert*, la cui trama introduce il tema della circolarità del destino, che, *liberamente assunto*, torna prima o poi a presentare l'altro suo volto come tragica fatalità. Il tema è squisitamente mitico: afferma la compresenza degli opposti, che nella storia si presentano poi in successione temporale; ogni libera scelta è dunque una scelta per il positivo, destinata però col tempo a mostrare il proprio negativo (naturalmente può darsi anche il reciproco). Il concetto

³⁵² Cfr. p. 285 e n. 77, pp. 285-286.

³⁵³ Si ricordi il duro attacco di Wackenroder contro gli estetismi degli pseudo-artisti a lui contemporanei, che disprezzano la vita; i "nuovi e falsi saggi, i quali, per povertà interiore e malattia dello spirito, vedono nel mondo degli uomini un mucchio di insetti inutili"; cfr. *Scritti, etc.*, cit., p. 71. Arendt, cit., p. 89, nella sua analisi del testo (cfr. p. 85 sgg.) si pone però in un'ottica -sia consentito dirlo- banalmente razionalista e desacralizzata, parlando di un "cielo perduto" e di una "terra abbandonata", che non hanno altro approdo se non il Nihilismo; egli non sembra in grado di concepire la *realtà di un non-luogo*, cioè una tensione che si autogiustifica.

³⁵⁴ "Per Marcel Proust" in *Minima moralia*, Trad. e Intr. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954, pp. 11-12. Anche tutto il capitolo "L'industria culturale. Illuminismo come mistificazione di massa", in T.W. Adorno - M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Trad. di L. Vinci, Torino, Einaudi, 1971, pp. 130-180, non è meno sintomatico dell'approdo di una situazione, per il solo fatto di essere un po' unidirezionato. Come tutti i grandi rivolgimenti sociali, l'avvento della modernità apre illusoriamente -e immediatamente chiude- l'utopia dell'essere individuo: ci sembra questo il presentimento romantico di Wackenroder. Ci sembra per conseguenza non infondata, ma troppo riduttiva, la conclusione accennata da Arendt (cfr. p. 89, p. 99) secondo il quale la parabola tardo-romantica in direzione del tradizionalismo, sarebbe conseguenza del "Nihilismo" romantico.

³⁵⁵ Cfr. Ayrault, cit., vol. 3°, p. 342: Tieck dichiara di esser passato dalla tensione (*Sehnsucht*) verso l'arte (nella quale egli aveva cercato una fuga dalla vita) a quella verso la religione, e di aver casualmente scoperto Böhme in quest'ambito. In realtà il pensiero di Böhme era rimasto ben vivo, noto e tramandato soprattutto nella piccola borghesia artigiana (cfr. *ivi*). Tieck si era entusiasmato in gioventù per la Rivoluzione Francese; la delusione per i suoi esiti aveva fatto maturare il ritiro monastico nell'arte, che domina sin dalla prima produzione.

³⁵⁶ Cfr. p. 298 e p. 378 per il Manierismo; pp. 278-279 per Shakespeare (che è dai tempi di Herder l'Omero dei Romantici, e che fu tradotto da Tieck). Per il rapporto del Romanticismo in generale col *Theatrum mundi* e la *Vanitas*, cfr. pp. 85-100; su Tieck in particolare cfr. pp. 257-303 e 330-384, che contengono la lunga analisi dei suoi *Volksmärchen*, in particolare *Der blonde Eckbert*, e del suo romanzo *William Lovell*, presi a metro per l'esame del Nihilismo. Per le opere di Tieck qui citate, si può consultare L. Tieck, *Werke in vier Bänden*, Nachworten und Anmerkungen von M. Thalmann, München, Winkler Verlag, 1978, voll. 1-2.

è quindi quello antichissimo di Anassimandro³⁵⁷ del ritorno in quiete di un sistema perfetto che, messo in squilibrio da un'azione, si richiude su se stesso con una reazione eguale e contraria. Per inciso, questa è la legge mitica che domina tutta la dinamica interna della psicologia junghiana.

Eckbert e sua moglie Bertha (che non hanno figli) vivono in un piccolo castello; loro ospite è Walther, un singolare amico di Eckbert; Eckbert invita la moglie a raccontare a Walther la storia della propria vita. L'infanzia di lei è stata segnata dalla fuga dalla modesta dimora dei genitori a otto anni, e dal successivo suo rifugio presso una strana vecchia nel bosco. Costei si allontana un giorno a lungo, affidando a Bertha le cure di un suo cagnolino e di un uccellino straordinario, che canta poeticamente e depone gemme in una sua gabbietta. Bertha, che ha ora dodici anni ed è felice, esegue disciplinatamente gli ordini e viene lodata al ritorno dalla vecchia, che la esorta a restare sempre sulla retta via. Due anni dopo nuova partenza, per un periodo che si annuncia più lungo. Bertha, che ora è adolescente, è però ossessionata dai sogni della gioventù; sogna la società, e l'amore di un bel cavaliere. Non resiste perciò alla tentazione di fuggire; prende con sé l'uccellino miracoloso, lega il cagnolino alla capanna, dove è destinato a morir di fame, e fugge.

Vive vendendo le gemme e torna al villaggio, ma i genitori sono morti; nessuno la riconosce. Va allora altrove e prende in affitto una casa con un giardino; l'uccellino, che non cantava più, canta all'improvviso una canzone nostalgica che ricorda la vita nel bosco e nella capanna; Bertha non ne sopporta la memoria, lo uccide, e lo seppellisce in giardino con tutta la gabbia. Dopo qualche tempo conosce il giovane Eckbert e lo sposa.

Dopo il racconto, la vita non è più quella di prima; Bertha si ammala e confida ad Eckbert un evento inquietante: in un breve colloquio, Walther aveva mostrato di conoscere il nome del cagnolino, che lei non aveva mai rivelato a nessuno. Eckbert si carica di sospetti, uccide Walther nel bosco, e, tornando, trova morta la moglie. Rimasto solo, fa amicizia con un giovane, Hugo, cui un giorno confida la vicenda; se ne pente però, perché lo vede poi parlare con un suo nemico e gli sembra di rivedere in lui Walther. Fugge terrorizzato e decide di partire per un viaggio. Trovatosi sperduto in un intrico di rocce, chiede la strada a un contadino che rifiuta la sua ricompensa: Eckbert crede di riconoscervi ancora una volta Walther. Seguendo le indicazioni del contadino giunge a una capanna nella quale gli sembra di riconoscere quella descritta da Bertha; un uccellino canta, come allora una canzone. Eckbert si sente chiuso in una trappola, in un enigma indecifrabile; ed ecco apparire una vecchia irata che gli chiede conto dell'uccellino, delle gemme e del cane; poi gli dice: "l'ingiusto si punisce da solo; null'altri che io ero Walther e Hugo"; e aggiunge: "e Bertha era tua sorella". Eckbert si rende conto soltanto allora di aver sempre avuto quel presentimento, e la vecchia gli ricorda che avrebbe dovuto saperlo, perché suo padre l'aveva messo al corrente di quella sorella affidata a genitori di comodo. Eckbert cade fuor di sé morente, e morendo ode confusamente sovrapporsi le voci della vecchia, del cane e dell'uccellino.

La prima osservazione di Arendt³⁵⁸ è che qui si pone in luce la "duplicità dell'animo umano" e le forze demoniache che ne sono al fondo, per il che egli rinvia a Schelling. Per quanto riguarda la duplicità, prima ancora dell'animo umano, si deve pensare, a nostro avviso, al fondamento del pensiero mitico, cioè alla compresenza degli opposti nel reale, che nella storia appaiono *inconciliati*, come abbiamo già detto. Quel che c'interessa è però la constatazione del fondamento dell'anima nel demonico, perché questa è esattamente la dottrina di Böhme.³⁵⁹ La doppiezza del significato, prosegue Arendt, è propria della fiaba, e tuttavia in Tieck c'è qualcosa di diverso: l'ambiente fiabesco qui non fa da sfondo a un personaggio fiabesco come il Re o il Cavaliere, ma a una ben precisa figura sociale: Eckbert è una precisa figura della piccola nobiltà.³⁶⁰ Ora, questa constatazione è perfettamente condivisibile per quanto concerne Eckbert, ma lascia perplessi circa la differenza con la fiaba medievale: infatti, chi altri erano i cavalieri delle leggende melusiniane da noi esaminati ne *Il mito e l'uomo*; chi altri erano i cavalieri così puntualmente studiati da Köhler? Qui c'è un tema tanto leggendario quanto sociale *che si ripete*.

Proseguendo nell'analisi del racconto, Arendt constata che la sua struttura mette in evidenza l'illusorietà di ogni rifugio dalla realtà (nulla protegge i protagonisti, la realtà va loro incontro anche nel castello) e la situazione dell'uomo che si trova ad esser sospeso in una terra di nessuno tra il reale e il meraviglioso: come abbiamo già visto, anche Wackenroder ricorda un analogo stato di sospensione sull'abisso; anche per il protagonista delle leggende melusiniane entrare nel meraviglioso delle fate è possibile soltanto a patto di "mancare al mondo". L'uomo è dunque in bilico, la sua libertà è illusoria, l'obiettivo delle sue scelte è ingannevole, perché si ribalta prima o poi nell'opposto, ed egli si ritrova nell'enigma di un labirinto.³⁶¹

Ci sia qui consentito sottolineare un particolare, che ci riporta ai temi di Wackenroder e che non ci sembra sia messo in luce: come è chiaro dal racconto, e come emerge dall'ammonimento della vecchia a Bertha, qui i protagonisti pagano il prezzo di una libera scelta *autocentrica*; Bertha non pratica la *Gelassenheit*

³⁵⁷ Cfr. G. Colli, cit., vol. 2°, p. 154, 11[A1] e relativo commento, pp. 297-299.

³⁵⁸ Cit., p. 261.

³⁵⁹ Cfr. *Vom dreyfachen Leben des Menschen*, 1, 22, S.S. III, p. 8; *Tafeln von den drey Principien*, 64-65, p. 71 in S.S. IX; *Vierzig Fragen*, 1, 124, p. 34 in S.S. III. Il fondamento dell'anima è lo stesso inquietante fondamento di Dio nelle prime 4 *Gestalten*; l'anima volteggia sull'*Abgrund*, *Vierzig Fragen*, 1, 127, p. 35.

³⁶⁰ Arendt, cit., pp. 266-267. Per questa commistione si fa riferimento anche alla *Nuova Melusina* di Goethe (p. 268) che però rappresenta una critica dura e sarcastica dell'utopia romantica, o meglio del rifugio nell'utopia come utopia di un mondo conciliato.

³⁶¹ *Ivi*, pp. 274-279.

e neppure Eckbert; nessuno dei due si abbandona confidente agli eventi, entrambi li forzano inseguendo appagamenti della *Phantasey*.

La costruzione di Tieck è un congegno teatrale ben studiato, come nota Arendt, e riprende da Shakespeare la tecnica descrittiva del mondo onirico e delle sue strutture; abbiamo però già notato, ne *Il mito e l'uomo*, la presenza di una tecnica altrettanto precisa messa in atto dagli autori (colti) delle leggende melusiniane, per sottolineare l'enigmaticità delle atmosfere nelle quali accadono gli eventi del meraviglioso. Quanto alla metafora della ruota, frequente in Tieck,³⁶² essa altro non simboleggia se non la circolarità del destino, per la quale ogni libera scelta ritorna su se stessa come suo proprio opposto; come Wackenroder, Tieck sta ad indicare che ciascuno prende su di sé il proprio destino. La stessa circolarità dell'unione degli opposti è qui inoltre rappresentata dalla *coppia di fratelli*, della quale Arendt sottolinea la sterilità, e che a noi sembra una figura di origine alchemica; Tieck conosceva l'alchimia e la citava nelle proprie opere.³⁶³

Esiste dunque, come nota anche Arendt, una colpa morale che assume aspetti ontologici;³⁶⁴ li assume perché ha tutti i connotati della colpa che getta Adamo nella sua condizione postlapsaria. Qui essa getta Bertha nella realtà della sua condizione storica, fuori dal Regno delle Fate, luogo della conciliazione, luogo dell'aldilà; in ciò la sua colpa ha un precedente preciso in quella del Cavaliere delle fiabe melusiniane, è la violazione *per libera scelta* dell'interdetto, che mostra l'impossibilità storica di vivere la situazione conciliata cui si aspira.

La conseguenza della colpa di Bertha, che assomiglia tanto a quella di Adamo quanto a quella del Cavaliere, è dunque, al tempo stesso, frutto dell'inevitabilità della condizione storica con la sua contraddizione interiore, l'aspirazione ad un mondo conciliato qui surrogata vanamente con il ritiro dal mondo (la vita appartata nel castello, dove la realtà irrompe comunque, impreveduta, con Walther). Si assiste ad una lettura della condizione storica in linea con quella che può darne la cultura e la coscienza della marginalità; sul piano più generale si porta però ad evidenza una lettura della condizione umana che indica l'impossibilità di uscire dalle aporie della Ragione -la Ragione è scelta, e ogni scelta è ambigua- e quindi dalla circolarità del pensiero mitico.

Tutto ciò sembra rilevante inoltrandoci nell'analisi, con la quale c'interessa mostrare che l'ipotesi nihilista è un mero effetto di prospettiva. Arendt procede dunque³⁶⁵ affermando che i personaggi si muovono nello spazio tra il non-più e il non-ancora (spazio "ovvio" per una storia che si dipana nella caduta); essi sono inoltre figure ambigue "né uomini (*scil.*: storici, reali) né dei, né angeli, né demoni" ma "personificazioni" (= simboli!) "del misterioso e del demonico". Egli sottolinea poi il carattere ambiguo di tutte le forze demoniche, creatrici/distruttrici, benefiche/malefiche (ciò che è assolutamente scontato, come abbiamo visto, nel "meraviglioso medievale", nel mondo mitico agrario, espressione della cultura marginale antirazionalista) per concluderne che il demonico è la forma bella e ingannevole trasparente sul Nulla. L'uomo ha quindi una libertà soltanto apparente: può rassegnarsi a forze che lo sovrastano o conquistarsi realtà che risultano fallaci: "si perde la realtà e si conquista il Nulla".³⁶⁶ Le apparenti libere scelte deformano perversamente l'ordine divino del mondo, e condannano tanto il mondo magico quanto quello storico a precipitare nell'*Abgrund*: il demonico è un vuoto chaos, un derisorio Nulla.

Ora, ciò che ci preme sottolineare è che questa conclusione necessita di una premessa: l'immagine è qui *eidolon*, non *eikón*; la pregiudiziale razionalista che ipostatizza l'Io e la Cosa, azzera il Sacro come alterità soltanto alludibile, e fa dell'immagine una mera trasparenza che addita il Nulla. Tutto questo, insistiamo, non è *conclusione*, è *premissa*: la stessa immagine, con la stessa ambiguità, in una prospettiva religiosa addita il Sacro, che è, sì, ambiguo, ma *proprio per questo non soltanto non è il Nulla*, al contrario, è *il massimamente vero*. La domanda che ci si deve porre è dunque: qual'è la "premissa" dei Romantici? davvero tale da condurre al Nihilismo, quindi *razionalista*; o non piuttosto *religiosa*? il loro "Nihilismo" non sarà, piuttosto, *conseguenza* di una più tarda *prospettiva*, totalmente *secolarizzata*?

Se così fosse, ci troveremmo dinanzi a una "cattiva" secolarizzazione, che seguita ad usare strutture di pensiero nate in una prospettiva religiosa, privandole però del loro fondamento, la prospettiva stessa. Lo zelo böhmiiano di Tieck ha dunque tutta l'aria della "rivelazione gnostica", il senso di una "patria ritrovata": la religione. La precarietà della posizione romantica è l'instabile equilibrio di un'arte insediata nel luogo della religione che impone il ripensamento dell'Utopia, impone di pensare *la realtà storica di un non-luogo astorico*; questo significa pensare l'Utopia come luogo del desiderio, la cui legittimità è garantita soltanto dal primato della vita, quindi dal vitalismo, che è una forma di panenteismo. Il cerchio si chiude come indissolubile legame del Romanticismo con la tradizione alchemico-teosofica, e con i suoi antecedenti di ogni genere.

³⁶² *ivi*, p. 284.

³⁶³ Senza ricorrere al più tardo *Der Pokal*, ci basti qui ricordare i riferimenti alchemici nel celebre romanzo giovanile, *Franz Sternbalds Wanderungen*, nel quale l'opera alchemica è quella dell'artista che trasforma vili metalli in oro, sfruttando le leggi di *forze magiche*; la magia è atto creativo secondo la miglior tradizione rinascimentale (cfr. Libro 2°, cap. 4°).

³⁶⁴ Arendt, cit., p. 286; egli afferma: "Qui è chiaro che la colpa morale deve intendersi come colpa ontologica". A noi sembra importante precisare una sfumatura: la colpa è morale, ma assume una portata ontologica, essa getta l'uomo nella realtà della sua condizione storica, fuori dal Regno delle Fate.

³⁶⁵ Pp. 288-289.

³⁶⁶ *ivi*, p. 290.

L'arte romantica rispecchia concretamente, secondo Arendt,³⁶⁷ una situazione di sospensione tra una realtà negata e un ideale irrealizzabile, che i Romantici trasferiscono nell'arte stessa; sul piano sociale essi oscillano tra il desiderio di ritorno al passato e la proiezione in un futuro utopico, come conseguenza del rifiuto del presente; il poeta prende le distanze dal borghese; tanto Tieck quanto Wackenroder sono anti-illuministi, e la *Sehnsucht* romantica si configura come opposizione al Razionalismo.³⁶⁸

A noi sembra che i Romantici, in questa loro ambiguità, colgano molto bene tanto l'ambiguità della propria posizione, quanto, più in generale, quella della storia illuminata dal *lógos*.

L'ambiguità dell'intellettuale di modesta estrazione, quali erano i Romantici, è quella della libertà offerta dalla società borghese: l'intellettuale è libero dall'obbligo della livrea ma non da quello della cena, e, soprattutto, da quello del ruolo, senza il quale non si è neppure intellettuali. Risolvere questi due problemi significa accorgersi dell'ambiguità di quella libertà; ma allora il detestato filisteo/borghese diventa, come colui che ha rinunciato all'ambiguità di una tale libertà, anche uno dei possibili approdi della vita del Romantico, che rischia di trasformare così la propria arte in un falso.³⁶⁹ L'arte, massima realtà, assume l'aspetto pericoloso di un volteggio senza rete: restituire un *ubi consistam* all'Utopia tornando alla religiosità, al fine di ancorarvi l'arte, sembra perciò una strada necessaria, e, come abbiamo già visto, Tieck la percorrerà scoprendo Böhme; del resto egli stesso, nella prima gioventù, era stato studente di teologia a Halle.

Un suo rapporto da non trascurarsi resta inoltre quello con Solger, la cui riflessione sull'arte è, secondo Frank,³⁷⁰ particolarmente rivolta all'opera di Tieck, che consente di leggere alla luce di un reale rapporto col sacro, quindi al riparo dalle secche del Nihilismo. Secondo Solger infatti, l'arte fa sì che dal finito sia possibile gettare uno sguardo obliquo sull'infinito, sulla trascendenza; grazie ad essa, l'Uno si dà nel molteplice perché nella bellezza si realizza l'identità di finito e infinito. Questo infatti, nella sua essenza sarebbe inconoscibile (la trascendenza è inaccessibile alla riflessione, in quanto suo presupposto) ma la Fantasia dell'artista, che è Rivelazione del divino, conduce ad apparire quest'ultimo sia pure soltanto nella particolarità della forma, perché, in sé, esso resta inattuabile. Eterno e transeunte, che non possono darsi l'uno senza l'altro, costituiscono dunque nell'arte la sintesi instabile e contraddittoria di un'antitesi che, pure, tende continuamente alla sintesi. Siamo con ciò ad un tema già noto, a un ri-velarsi del vero che l'opera "addita" nel suo sapere oracolare. In questa concezione religiosa la natura non può che essere, böhmanamente, il luogo di apparizione del divino; tale è nelle novelle di Tieck, ove la prospettiva antropocentrica scompare in un *continuum* che lascia trasparire il rapporto triangolare Dio/uomo/natura, e che assume la connotazione magico/vitalistica di una perenne circolazione di forze; il meraviglioso esiste dunque nel quotidiano, secondo lo schema mitico della favola. Secondo Arendt³⁷¹ in Tieck si fondono il pensiero di Böhme con quello di Solger; non si deve però dimenticare -a nostro avviso- quanto Tieck sia debitore a Paracelso per la propria visione della natura, non soltanto tramite Böhme, ma anche direttamente.³⁷²

Un aspetto delle novelle di Tieck che dev'essere sottolineato,³⁷³ è costituito infine dal rapporto dell'anima con la natura: i personaggi leggono infatti il proprio stato d'animo interiore nel paesaggio, ovvero il paesaggio invia loro dei messaggi, in un gioco di reciproci rispecchiamenti che indica per l'appunto la circolarità delle forze cosmiche nelle quali è immerso l'uomo. Soltanto per questo tramite accade la possibilità di risalire, tramite la loro lettura, all'intuizione del ri-velato/*ob-cultum*, del quale l'arte è l'inubicabile rappresentazione. Con Tieck e Solger si pongono dunque le premesse per la teorizzazione della pittura romantica nelle *Lettere sulla pittura di paesaggio* di Carus, espressa peraltro chiaramente già da Runge -in stretto rapporto con Tieck che gli fa scoprire Böhme- e da Friedrich; essa è ubicata in una concezione neoplatonica del cosmo.

L'altra lunga analisi di Arendt è dedicata al *William Lovell*, nel quale Tieck sviluppa in modo ampio, dettagliato e un po' meccanico, il tema dell'ambiguità di ogni scelta umana, destinata a risolversi col tempo nell'opposto. Si tratta del principio che abbiamo già visto, come cioè il tempo mostri in successione ciò che in sé non può darsi se non come eterna compresenza degli opposti. Si tratta di un principio che regge un'intera struttura di pensiero (abbiamo già notato che è alla base della psicologia junghiana) e che non deve essere interpretato necessariamente in chiave nihilistica. Ciò che si rivela "Nulla" nella tragica parabola del protagonista, non è infatti l'Io con le sue decisioni, ma l'Io (e le sue decisioni) nella pretesa di essere "assoluto" dal contesto. Sotto accusa è l'Io prometeico del moderno; a questo riguardo non ci stancheremo mai di ricordare che nel concetto greco della *métis* (connesso con la radice **med* già da noi ricordata sulla scorta di Benveniste) Prometeo non è meno in errore, meno "fuori misura", del fratello Epimeteo, soltanto apparentemente più sciocco. Il "Nihilismo" del *William Lovell* è un concetto che sorge soltanto nello sguardo secolarizzato, ma che subito si dissolve nella logica böhmaniana della *Gelassenheit*: qui è nulla soltanto ciò che è

³⁶⁷ *ivi*, pp. 292-293.

³⁶⁸ *ivi*, pp. 293-294.

³⁶⁹ Al di là della contingenza storica vissuta, il problema posto dai Romantici assume probabilmente valenza metastorica: si pone infatti il problema del rapporto tra arte e istituzioni.

³⁷⁰ Cit., p. 340. Su Solger in Frank, cfr. pp. 324-340. Sull'influenza di Solger su Tieck, c'è in Arendt un breve cenno a pp. 296-297.

³⁷¹ Cit., p. 303.

³⁷² Il rapporto diretto e indiretto di Tieck con Paracelso è indagato da K. Goldammer, *Paracelsus in der deutschen Romantik*, cit.

³⁷³ Rinviamo, al riguardo, alla lettura dei testi, che qui non è possibile esporre per ragioni di brevità.

costituzionalmente Nulla e desiderio d'autodistruzione: l'Io luciferino che vuol porsi fuori del moto globale del cosmo, che pretende di porre se stesso a metro.

Questo dissolversi del Nihilismo nello sguardo religioso, ci pone dunque dinnanzi all'esigenza di rivolgerci al pensiero di Schleiermacher, che non può essere tenuto separato da quello di Wackenroder (e di Tieck) e che consente precisamente tale sguardo religioso sulla loro opera, a nostro avviso necessario, perché poche cose possono condurre a risultati negativi come il fraintendimento del Romanticismo, che percorre vasti settori della modernità.³⁷⁴

Ayrault sottolinea la rottura di Schleiermacher con Kant come via obbligata per ritrovare l'umano, e la sua concezione del rapporto Uno/molteplice nelle forme che ci sono ormai note, importanti per la contemporanea fondazione di un'Estetica e di una religiosità che si rispecchiano reciprocamente: ogni uomo altro non è se non una particolare manifestazione dell'umanità tutta.³⁷⁵ Esamineremo perciò dapprima i brevi ma importanti riferimenti di Schleiermacher all'Estetica, per poi soffermarci più a lungo sul suo *Über die Religion*,³⁷⁶ che ci sembra sia il fondamento sul quale poggiano le concezioni espresse sull'arte.

L'Estetica di Schleiermacher³⁷⁷ ha ricevuto in genere un'attenzione forse non adeguata ai suoi contenuti di novità, con la rilevante eccezione però, in Italia, di Benedetto Croce. Il primo aspetto innovativo che si deve sottolineare in essa, è costituito dal legame che vi si stabilisce tra l'espressione artistica e il fare umano, ciò che comporta due importanti conseguenze: il rapporto tra Estetica ed Etica³⁷⁸ e la presenza del momento artistico in ogni aspetto dell'attività spirituale dell'uomo.³⁷⁹ In particolare, poiché il creare è l'atto essenziale di Dio, l'arte mette in rapporto col divino attraverso una singolare equazione: come noi creiamo con l'arte, così Dio è artista nella Creazione;³⁸⁰ un concetto che ricalca quello "ermetico" rinascimentale del Dio/mago.

Il creare e il fare artistico (non limitato alle sole "opere d'arte") appartengono tuttavia ad un dominio del quale sinora non s'era mai fatto cenno, in ciò costituendo, come nota D'Angelo,³⁸¹ un caso senza precedenti: essi appartengono alla sfera dell'autoespressione, costituiscono cioè una delle vie attraverso le quali si manifesta la richiesta di libertà per l'individuo. L'arte è infatti attività conoscitiva, ma è un conoscere che si manifesta come autoconoscenza; esso è proprio di ognuno, ed è una conoscenza non comunicabile agli altri, proprio per la sua caratteristica individuale; tuttavia, nell'arte, tale conoscenza può esser "rappresentata".³⁸² L'arte dunque rende noto all'esterno ciò che è all'interno dell'individuo,³⁸³ e in essa la funzione conoscitiva avviene tramite il sentimento³⁸⁴ che, per l'appunto, è l'incomunicabile rappresentato, ciò che fa dell'arte una manifestazione individuale della quale è traccia in ogni uomo,³⁸⁵ il mondo è infatti eguale per tutti, ma diverso è il modo nel quale lo conosciamo, il nostro sentimento.³⁸⁶ Nell'arte, in conclusione, si rappresenta il "sentimento" del nostro individuale rapporto col mondo.

Viene ora da domandarsi: com'è possibile in qualche modo comunicare *tramite la rappresentazione* ciò che in assoluto, in sé, non è comunicabile? comunicarlo dunque, sia pure in modo inadeguato?³⁸⁷

Il nodo si scioglie alla luce della concezione neoplatonica del cosmo di Schleiermacher, che sorregge tutta la sua concezione della religione, rispetto alla quale l'arte rappresenta un *análogon*. Secondo Schleiermacher, il mondo reale e quello ideale sono immagine l'uno dell'altro; l'ideale non è immediatamente conoscibile nel reale, ma poiché esso "vive" anche "all'interno dello spirito umano", la vista del reale stimola in questo il ri-conoscimento dell'ideale; l'arte non è, dunque, imitazione della natura; il "bello" viene generato portando ad evidenza ciò che nel reale coincide con l'ideale, e che l'artista ha ri-conosciuto in sé.³⁸⁸ Poiché

³⁷⁴ Sono interessanti al riguardo le conclusioni di Arendt, cit., pp. 537-549; prescindendo dalle molte angolature esaminate e dagli aspetti letterari, ci sembra importante che egli scorga al fondo di atteggiamenti opposti della modernità, la comune negazione dell'autorità repressiva e la rivendicazione della libertà per l'individuo (p. 543). Arendt sottolinea comunque che la secolarizzazione della religione nell'arte, espone il Romantico al rischio della caduta nel Nulla; a questo punto l'unica salvezza è il ritorno nella religione tradizionale, che fu la parabola del Romanticismo stesso. Quanto al Nihilismo del XIX secolo, esso si rivela essenzialmente un fatto sociale -più che non metafisico/filosofico- come conseguenza di dottrine razionaliste che conducono alla negazione dei valori costituiti; un problema il cui superamento resta precluso al Romanticismo per la sua esclusione nel fare artistico.

³⁷⁵ Ayrault, cit., vol. 4°, pp. 218-219.

³⁷⁶ *Über die Religion*, mit einem Nachwort von C.H. Ratschow, Stuttgart, Reclam, 1969, che segue l'edizione di Berlino del 1799.

³⁷⁷ Cfr. F.D. Schleiermacher, *Sul concetto dell'arte*, Pres. di P. D'Angelo, *Æsthetica* Preprint 22, 1988; id., *Estetica*, a cura di P. D'Angelo, Pres. di E. Garroni, Palermo, *Æsthetica*, 1988.

³⁷⁸ Cfr. *Sul concetto dell'arte*, p. 40: l'Estetica si radica nell'Etica; *Estetica*, p. 49: "oggetto fondamentale di ricerca è il significato etico dell'impulso artistico in generale" sottolineato nell'*Introduzione* di P. D'Angelo, p.36.

³⁷⁹ *Sul concetto dell'arte*, p. 43: "accade di apprezzare come opere d'arte importanti produzioni scientifiche"; il concetto passa integralmente nell'Estetica crociana. La cosa è sottolineata nella *Presentazione* di P. D'Angelo, p. 2, e si può trovare anche in *Ermeneutica* (Intr., Trad. e apparati di M. Marassi, Milano, Rusconi, 1996, p. 522): "Selbst das was im Geschäftkreise versirt, kann eine Kunstgemäße Darstellung haben". Cfr. anche la *Presentazione* di P. D'Angelo a *Estetica*, p. 40: "Alle Menschen sind Künstler".

³⁸⁰ Cfr. *Sul concetto dell'arte*, p. 45.

³⁸¹ *Presentazione*, cit., p. 27, che sottolinea come la filosofia di Schleiermacher sia essenzialmente rivolta alla comprensione delle forme individuali di conoscenza e di espressione; non per nulla il suo impegno maggiore è legato all'*Ermeneutica*.

³⁸² *Introduzione*, cit., pp. 37-38.

³⁸³ *Estetica*, p. 55.

³⁸⁴ *ivi*, p. 54.

³⁸⁵ *Sul concetto dell'arte*, p. 40.

³⁸⁶ *Estetica*, pp. 60-61.

³⁸⁷ *Sul concetto dell'arte*, p. 60.

³⁸⁸ *Estetica*, pp. 78-79.

però in ogni essere umano lo Spirito si individua, si fa particolare,³⁸⁹ ogni individuo rispecchia in modo diverso il mondo intero.³⁹⁰ Ecco dunque il canale che consente di comunicare in qualche modo ciò che di per sé sarebbe incomunicabile: le infinite manifestazioni del molteplice hanno tutte in sé l'impronta dell'Uno; esiste perciò un conoscere/ri-conoscersi che è prendere atto del divino presente nell'uomo e nella natura, nell'individuo e in tutti gli individui, "segnato" in infiniti modi ma sempre Uno in tutti gli uomini e le cose.

Ciò consente di comprendere anche altre due affermazioni di Schleiermacher: l'opera d'arte, quando giunge alla perfezione, è un assoluto che ha sempre lo stesso valore, quale che sia il suo aspetto, di "piccola" o di "grande" opera;³⁹¹ *l'opera d'arte ha in sé una tendenza religiosa nel suo rivolgersi all'universale*,³⁹² pur essendo al tempo stesso un libero rapporto con il particolare; essa manifesta dunque ciò ch'è particolare nei modi di ciò ch'è comune a tutti, comunicando ad altri spiriti ciò ch'è nello spirito dell'autore non nella specie dell'incomunicabile sentimento, ma in quella dell'archetipo.³⁹³

La dottrina di Schleiermacher è dunque molto chiara e precisa, ed è legata al dislocamento "religioso" del sapere, che il Romanticismo eredita da una lunga tradizione. Questo dislocamento ha però anche un'altra conseguenza, che ha lontane radici in Herder, che avevamo trovato in Wackenroder, ma che soltanto ora assume una precisa formulazione: il sapere si radica in una cultura che non è erudizione, ma preciso rapporto col mondo che coinvolge la totalità dell'individuo -tale è il sapere religioso. Per conseguenza "il carattere nazionale appartiene all'essenza dell'arte".³⁹⁴ Schleiermacher formula qui chiaramente una dottrina i cui antecedenti rimontano sino ad Hamann, ma si trovano anche in Baumgarten (cfr. *supra*).

Ci proponiamo ora di mostrare che questa dottrina dell'arte, ivi compresi i suoi legami con la specificità delle culture, ha fondamento nella concezione religiosa di Schleiermacher, rispetto alla quale si pone in analogia; lo facciamo seguendo i suoi cinque "discorsi" sulla religione (*Über die Religion*, cit.).

Il testo si articola secondo uno schema retorico, e si apre con un primo "discorso", con una *Apologia* nella quale Schleiermacher afferma di non credere alla possibile eclissi della religione che si va pronosticando; se si guarda all'intimo dei cuori, si deve ammettere che la religione non può tramontare. Il fatto è che sotto questa parola si nasconde la concezione profondamente erronea che si è andata diffondendo nella "cultura" riguardo all'essenza della religione, che assume i connotati storici di un presunto progresso, dalle "favole insensate" dei primi uomini, sino ai "frammenti ricuciti di metafisica e morale che si chiamano Cristianesimo razionale".³⁹⁵ La critica del razionalismo illuminista e del suo proseguimento nella concezione "progressiva" della storia si presenta puntuale. Al riguardo egli precisa subito che la religione *non ha nulla a che vedere con la metafisica né con la morale*, tesi che costituisce l'argomento del secondo "discorso", *Sull'essenza della religione*, nel quale Schleiermacher inizia a sviluppare il caposaldo della sua argomentazione, cioè la differenza esistente tra religione, morale, e metafisica, definizione generica con la quale egli intende riferirsi alla filosofia trascendentale di matrice kantiana.³⁹⁶ In effetti, religione, metafisica e morale hanno tutte lo stesso oggetto, il rapporto dell'uomo con l'Universo,³⁹⁷ esse però si collocano su fronti opposti. La metafisica classifica e suddivide l'Universo, va al suo fondamento, ne deduce la necessità del reale e sviluppa da se stessa la realtà del mondo e delle sue leggi; la morale, partendo dalla natura dell'uomo e dal suo legame con l'Universo, ne sviluppa un sistema di doveri;³⁹⁸ la religione viceversa è ciò che consente di vedere tanto nell'uomo quanto in ogni singola manifestazione del molteplice, del finito, l'impronta e l'espressione

³⁸⁹ *Sul concetto dell'arte*, pp. 54-55.

³⁹⁰ *ivi*, p. 62.

³⁹¹ *Estetica*, p. 72. L'affermazione è di grande modernità, perché azzera la gerarchia accademica dei "generi".

³⁹² *ivi*, pp. 65-66.

³⁹³ *ivi*.

³⁹⁴ *ivi*, p. 74. Il problema che si pone Schleiermacher è il seguente: la particolarità del messaggio artistico e la sua comunicabilità sono in apparente contraddizione; come risolverla? Innanzitutto, egli osserva, "la vita in generale è una congiunzione di opposti"; come nel sapere c'è anche il particolare, così "nel sentimento c'è anche l'affinità del sentimento" (corsivo nostro). Per conseguenza "tra l'unità della natura e l'infinita molteplicità degli individui si trovano, come punti di saturazione, le nazionalità, non fissate arbitrariamente ma esistenti in modo motivato" (corsivo nostro). Di qui la conclusione che riportiamo per esteso: "La comprensibilità dell'arte e la comunicabilità delle idee è condizionata dalla nazionalità. Poiché il contrasto non è assoluto, anche la mediazione può essere solo relativa; dunque non ne sono escluse altre. Ma solo gli appartenenti ad una nazione stessa si comprendono con viva immediatezza. Noi dobbiamo afferrare e rimuovere le differenze nazionali attraverso l'intuizione universale del carattere umano. Perciò tra di noi non tutti sono capaci di provare lo stesso piacere. La delimitazione poi non può essere costante e uniforme, ma alcuni popoli sono più affini ed altri meno, e vi sono epoche in cui i popoli si allontanano maggiormente ed altre in cui cercano piuttosto di fondersi. E tuttavia in questi limiti mutevoli il carattere nazionale appartiene all'essenza dell'arte" (corsivi nostri). D'Angelo riporta in n. 38, p. 151, un altro passo tratto dall'edizione postuma dei manoscritti di Schleiermacher sull'Estetica (hrsg. von C. Lommatzsch, Berlin, Reimer, 1842. Photomechanischer Nachdruck, Berlin-N. York, W. De Gruyter, 1974) nel quale, oltre a ribadire il concetto, lo si esprime con una frase precisa e ben difficilmente confutabile: "il luogo dell'opera d'arte è sempre il suo popolo"; aggiungendo poi che essa reca in sé le caratteristiche culturali dei singoli popoli. Come si vede, Schleiermacher valuta in modo empirico e contingente il compasso culturale dell'artista e del pubblico, e non sta facendo del nazionalismo; tuttavia punta l'indice della sua critica contro il cosmopolitismo d'accatto di certe epoche, per sottolineare il vuoto delle sue manifestazioni; al contrario, *non può darsi opera d'arte se non come manifestazione di una cultura particolare*, quale che essa sia. Se a quei tempi il problema era costituito dal cosmopolitismo francofono, la seconda metà del nostro secolo potrebbe riflettere sui prodotti destinati a un mercato cosmopolita, e sulla "cultura" delle borghesie transnazionali.

³⁹⁵ *Über die Religion*, cit., p. 25 (citiamo con la numerazione dell'edizione originale, riportata nell'ed. utilizzata).

³⁹⁶ *ivi*, p. 42. In precedenza (p. 26) aveva precisato che attraverso i sistemi filosofici (ricordiamo che Kant concepisce la propria filosofia come "sistema") non si può pervenire alla religione, per la semplice ragione che questa, in quelli, non c'è.

³⁹⁷ *ivi*, p. 41.

³⁹⁸ *ivi*, pp. 42-43.

dell'infinito; la religione vive la propria vita entro la natura "ma nella natura infinita dell'insieme, dell'Uno e del Tutto".³⁹⁹ La religione alita là dove "la libertà stessa si è fatta di nuovo natura";⁴⁰⁰ pensare e agire senza presupposti religiosi è perciò una temeraria presunzione prometeica;⁴⁰¹ la religione è "senso e gusto per l'infinito",⁴⁰² "sentimento dell'infinito".⁴⁰³

Religione è vedere negli avvenimenti del mondo l'opera di Dio; il più alto simbolo della religione è un chaos senza fine dove ogni singolo punto rappresenta liberamente in sé un intero mondo.⁴⁰⁴ Su questo sentimento religioso, diverso ed eguale in ciascuno, non vi può essere contesa; le guerre di religione e le sette hanno avuto origine soltanto da divergenze morali e metafisiche.⁴⁰⁵

La religiosità di Schleiermacher man mano prende contorno, e assume l'aspetto di una "percezione" della trascendenza: è necessario pensare una generale tendenza all'ordine e all'armonia, un legame unico del tutto; questa "armonia dell'Universo" è una grande e meravigliosa unità.⁴⁰⁶ Per me, dice Schleiermacher, dopo aver accantonato i temi della metafisica e della morale "la divinità non può essere altro che un singolo modo di vedere religioso, del quale, come da ogni altro [analogo, singolo modo di vedere] i restanti sono indipendenti".⁴⁰⁷ Dalla realtà di questa divinità discende la religione, che evidentemente assume i contorni della religiosità personale.

"Avere religione significa volgere lo sguardo all'Universo" e dal modo come lo si guarda, dal Principio stesso che si scorge agire in esso, dipende la caratteristica di ogni religione.⁴⁰⁸ Il più alto obbiettivo della religione è scoprire un Universo oltre e sopra l'uomo;⁴⁰⁹ qui Schleiermacher fa parlare l'Universo con la voce di Cristo in *Mt.*, 10, 39; 16, 25; *Giov.*, 12, 25; e gli fa dire all'uomo: chi perde la sua vita per amor mio si salverà, chi vuol salvarla sarà perduto. Questa perifrasi sta ad invocare una sola cosa, che non viene mai nominata: la *Gelassenheit*.

Il terzo "discorso" intende sviluppare i concetti messi a punto, sotto forma di un'educazione alla religiosità; in quest'ambito Schleiermacher affronta anche il parallelismo di arte e religione. Qui infatti, dopo aver sottolineato il ruolo dei sensi nella mediazione tra individuo e Universo, e il ruolo negativo avuto nei confronti di ciò da parte degli sviluppi razionalisti del pensiero, inizia a far riferimento al rapporto arte/religione partendo dalle prime figurazioni di immagini del mito, e contrapponendo loro la proscrizione della fantasia operata attraverso un oppressivo indottrinamento morale.⁴¹⁰ Questo riferimento si fa ancora più puntuale subito dopo: l'unione di io e mondo tramite i sensi è la via tanto dell'arte (romantica) quanto della religione; la propensione per l'arte tende a trapassare in religione, perché è la via che conduce all'unione con l'Universo.⁴¹¹ Religione e arte sono una vicina all'altra "come due anime amiche" che hanno presentimento della propria intimità; esse attendono una vicina Rivelazione.⁴¹² Qui subentra il tema del Dio/artista: "la più grande opera d'arte", dice Schleiermacher, "è quella della cui materia è fatto l'uomo, e che costituisce l'Universo".⁴¹³

³⁹⁹ *ivi*, p. 51.

⁴⁰⁰ *ivi*, p. 52.

⁴⁰¹ *ivi*; interessante, a nostro avviso, il riferimento diretto a Prometeo, l'eroe del moderno.

⁴⁰² *ivi*, p. 53.

⁴⁰³ *ivi*, p. 54.

⁴⁰⁴ *ivi*, p. 60.

⁴⁰⁵ *ivi*, p. 63.

⁴⁰⁶ *ivi*, p. 97.

⁴⁰⁷ *ivi*, p. 124.

⁴⁰⁸ *ivi*, p. 126.

⁴⁰⁹ *ivi*, p. 131.

⁴¹⁰ *ivi*, pp. 146-147.

⁴¹¹ *ivi*, pp. 165-167. Su questo argomento -il rapporto arte/religione e il rapporto sensoriale col mondo- appaiono significative le notazioni di G. Moretti, *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Cernusco L., Hestia, 1992, pp. 51-60. Moretti sottolinea il ruolo precursore di Herder e della sua filosofia della natura (cfr. *supra* nel nostro testo) e il debito del Romanticismo nei suoi confronti, per quanto concerne la configurazione della conoscenza come conoscenza *estetica*. La continuità natura/storia e la teorizzazione di una filosofia della natura nell'ambito di una spiritualizzazione di quest'ultima (dove, lo ricordiamo, Herder raccoglie un'eredità che parte da Böhme e passa per Hamann) consentono infatti la "fisiologica apertura della finitezza umana su un universo *in colloquio* con quella finitezza" (Moretti, p. 52, corsivo suo) entro "un orizzonte più ampio già strutturato per accoglierla". La sensibilità assume dunque "carattere euristico.....come veicolo già strutturato del rapporto uomo-mondo" (*ivi*, p. 53). Su queste premesse, Moretti nota una linea di continuità che ha a monte Shaftesbury e i neoplatonici di Cambridge, a valle la dottrina del simbolo di Creuzer (pp. 54-55) e che è, a nostro avviso, un pilastro del Romanticismo; sia perché essa è implicita nella concezione romantica del paesaggio, sia perché da essa si diparte uno sviluppo che, tramite Bachofen, Jung e Kérenyi, entra a vele spiegate nel XX secolo, ed è costitutiva della riscoperta del mito. Restando nell'ambito della filosofia della natura, Moretti rinviene nella linea Herder-Schelling-Novalis (che nella fattispecie sta esaminando) una concezione della natura che fa di essa "la tradizione, l'elemento rinnovante e al contempo sempre identico" (*ivi*, p. 57, corsivo nostro); una definizione che sembra calzare a pennello per Rilke. Si delinea, in questo rapporto dell'uomo con l'universo, un agire che è sempre "anche un conoscere" e un conoscere "che è per essenza *poetico*, in quanto crea" (*ivi*, corsivo suo). Il problema che sta a cuore a Herder -come a Schleiermacher nella fattispecie, e, infine, a Novalis- è il problema *centrale* del Romanticismo, il rapporto "religioso" io/mondo, spezzato tanto dall'Idealismo col suo Io prometeico, quanto dal Razionalismo col suo dualismo, quanto, infine, dal moderno, che è figlio (o aborto?) di entrambi. Si tratta dell'utopia dell'*armonia nella diversità*, che abbiamo visto balenare in Böhme. Moretti nota giustamente (p. 59) che il distacco di Novalis da Fichte avviene precisamente in coincidenza col crescere dell'interesse per la filosofia della natura. L'oggettività della natura (in antitesi a Fichte) era infatti la sola a garantirgli l'oggettività e l'autonomia del prodotto artistico, che nella linea discendente da Hamann è frutto di un produrre *analogo a quello della natura* (cfr. p. 60). È appena il caso di sottolineare la radice *alchemica* di un tale concetto del fare umano come *continuazione della Creazione divina*.

⁴¹² *Über die Religion*, p. 169.

⁴¹³ *ivi*, p. 173.

Il quarto “discorso”, dedicato agli aspetti sociali della religione, Chiesa e sacerdozio, è cruciale per la definizione delle posizioni di Schleiermacher. In esso viene ad evidenza la sua formazione pietista, e si possono notare coincidenze con temi già trovati in Hamann e Böhme. Ciò che viene mostrato come irriducibilmente antitetico nell’esplicazione sociale della religiosità, è la sua istituzionalizzazione nei confronti della sua realtà spirituale, per la cui *storica* manifestazione Schleiermacher deve immaginare una società utopica che merita di esser ricordata.

Per quanto concerne gli aspetti istituzionali, Schleiermacher sostiene l’assoluta inconciliabilità di Verità e interessi mondani, che fu già di Hamann: chi è dentro una Chiesa istituzionalizzata, vi è per la precisa ragione di essere un individuo del tutto irreligioso;⁴¹⁴ là il pensiero religioso si riduce soltanto a morti concetti.⁴¹⁵ Di fatto un’Istituzione non può consolidarsi nel mondo senza la benevolenza dei detentori del potere; e poiché la realtà del “mondo” è quel che è, ciò rende impossibile a quella Chiesa di essere una “vera” Chiesa; essa diverrà di fatto un organismo ideologico per la gestione del potere stesso.⁴¹⁶

La “vera” Chiesa è altro. Chi trae ispirazione dall’alto, esprime un libero fluire dello Spirito, non s’inserisce in un sistema di doveri e di autorizzazioni. Egli avverte l’unità interiore di ciascuno con tutto, in una perfetta eguaglianza che destituisce ogni gerarchia terrena. Nell’affermare la propria personale visione egli si sente soltanto l’oggetto di un’istanza superiore, che in tal modo penetra, per suo tramite, nell’ambito della religione. In altre parole egli non è l’arrogante portatore di una norma, ma lo strumento di una costruzione spirituale dell’umanità; strumento insostituibile se, come abbiamo visto, l’Uno si dà in infiniti modi nel molteplice. Egli contribuisce dunque con la propria voce al coro che esprime una generale armonia. In questo coro sacro, cui le parole del poeta appartengono in modo vago e inafferrabile, alita ciò che nel discorso concettuale non può esprimersi compiutamente, una convergenza di pensieri e sensazioni, sinché tutto è pervaso dal sacro e dall’infinito: nella “vera” Chiesa parla l’Universo e l’umanità religiosa prende corpo in un legame naturale ed eterno.⁴¹⁷ Si noti, in questo quadro utopico che vedremo precisarsi ancora subito dopo, una singolare presenza böhmaniana: il concetto di un’armonia sociale cui si deve e si può giungere soltanto a titolo individuale, perché tale armonia può sorgere soltanto nel reciproco rispetto delle singole voci.⁴¹⁸

Interessanti, originali e indicative dell’ambiguo rapporto romantico con il passato e con il futuro, sono le mediazioni immaginate da Schleiermacher nel passaggio dalla realtà storica all’utopia. Mediazione tra l’individuo e la società non può essere lo Stato né alcun’altra istituzione collettiva, cui egli non crede: soltanto la famiglia⁴¹⁹ può costituire infatti la costruzione storico-sociale in grado di rappresentare in terra l’immagine dell’Universo; Schleiermacher vede dunque in essa il modello al quale dovrà informarsi la società utopica. Mediazione tra i vincoli quotidiani della condizione umana, che costituiscono un freno ineludibile alla costruzione dell’Utopia, e la futura società, sarà il *progresso tecnico che libererà l’uomo dalla servitù del lavoro materiale, indegno di lui; farà del mondo un Regno delle Fate, dove all’uomo, Dio del mondo, sarà sufficiente pronunciare una parola magica o prender la penna in mano per realizzare ciò che egli vorrà; allora soltanto l’uomo sarà un uomo libero.*⁴²⁰ Qui si ritrova il mito della *guldene Zeit* di Oetinger, e forse si avverte, molto alla lontana, l’eco delle parole di Müntzer: un uomo nel bisogno non può essere un uomo libero, e perciò neppure un uomo religioso.

La quarta *Rede* si chiude così con una visione radiosa della “vera” Chiesa realizzata in terra: un mondo di fratelli in libera unione, perché ciascuno, essendosi fatto strumento dell’Universo che porta in sé, riconoscerà nell’altro la presenza della stessa voce che dall’altro parla anche a lui con un diverso accento; il mondo sarà santificato e percorrerà la via della vera immortalità e dell’eternità.⁴²¹

La quinta e ultima *Rede* tratta infine delle *religioni* nella loro storica pluralità, ed è decisiva per le conclusioni cui giunge. Qui è in gioco il concreto rapporto dell’Uno col molteplice, una dialettica che si esprime nella diversità ma non per questo può identificarsi nelle contrapposizioni; al contrario. La religione, secondo Schleiermacher, va ricercata soltanto là dove in qualche modo si manifesta, vale a dire nelle singole, storiche religioni, nonostante le loro divisioni e nonostante le singole Chiese istituzionalizzate, che sono da condannare.⁴²² Altra cosa è infatti la diversità delle religioni, altra le diverse Chiese istituzionalizzate; le diverse religioni sono soltanto diversi modi di darsi di un’unica realtà, e costituiscono quindi un insieme infinitamente aperto; le Chiese istituzionalizzate rappresentano viceversa sistemi chiusi, frutto della malintesa identificazione di uno di quei modi con l’intera realtà.⁴²³

Schleiermacher insiste molto sulla differenza tra la dialettica che lega in modo organico le singole manifestazioni storiche all’unica realtà, e l’astratta frammentazione di questa che è all’origine dello spirito settario; precisamente perciò è insensata l’astrazione filosofica della cosiddetta “religione naturale” che

⁴¹⁴ *ivi*, p. 197.

⁴¹⁵ *ivi*, p. 199.

⁴¹⁶ *ivi*, pp. 211-216.

⁴¹⁷ *ivi*, pp. 182-184.

⁴¹⁸ Cfr. *supra* p. 519 e n. 108 al Cap. 6°, Sez. II, Parte II.

⁴¹⁹ *Über die Religion*, pp. 229-230. Il radicamento dei soli veri legami sociali nella famiglia, è già affermato da Herder: cfr. *supra*, p. 596.

⁴²⁰ *ivi*, pp. 230-231.

⁴²¹ *ivi*, p. 234. Ayrault, vol. 3°, p. 495, nota che Schleiermacher pensa qui alla religiosità di piccole chiese come quella pietista di Herrnhut.

⁴²² *Über die Religion*, p. 238.

⁴²³ *ivi*, p. 241.

vorrebbe risalire ad un principio generale partendo da qualcosa che non è manifestazione di quell'unica realtà. Appare qui in tutta la sua evidenza l'antirazionalismo e l'anti-illuminismo dei Romantici: ciò che si trova di fatto sotto accusa insieme alla religione naturale è anche quello sviluppo illuminista del Pietismo, quel Cristianesimo razionalizzato che ha la stessa radice filosofico-etica, razionalistica, della religione naturale. Un'astrazione razionale infatti, secondo Schleiermacher, non potrà mai annullare le differenze storico/individuali; la convergenza può essere soltanto il risultato di un atto individuale di volontà/amore dei diversi, che riconoscono la propria identità nella diversità, come molteplici accezioni storiche dell'Uno metastorico: qui entra dunque in gioco, a nostro avviso, tanto la concezione neoplatonica del cosmo quanto il primato della volontà e l'insufficienza della Ragione. A prescindere da ciò, vediamo infine le conclusioni di Schleiermacher.

La religione riveste l'interesse del nostro rapporto con l'Universo, e non può identificarsi con una cosiddetta "religione naturale", che "ha maniere così raffinate, filosofiche e morali, da far trasparire assai poco l'autentico carattere della religione"; al contrario, una religione positiva "ha una fisionomia molto marcata" che si lascia riconoscere ad ogni atto.⁴²⁴ Le religioni positive sono dunque storiche; hanno un inizio e sono edifici in perpetuo divenire, ciascuna nel proprio ambito, attraverso il contributo delle infinite singole religiosità, che tuttavia convergono in esse perché in qualche misura vi si riconoscono. Schleiermacher vede dunque il complesso delle religioni storiche in modo organicistico; esse hanno un'origine puntuale ma crescono e si trasformano per la capacità di stimolare la convergenza di altre forme di religiosità individuale, che vi apportano il proprio contributo. Ogni religione può perciò esser compresa soltanto dall'interno; quindi nessuno può comprendere razionalmente la religione altrui.

Tutto questo non esime però Schleiermacher dall'esprimere la sua antipatia per il Giudaismo in una lunga tirata,⁴²⁵ e dal concludere che il Cristianesimo -del quale egli nega la radice nella religione ebraica, e sostiene il carattere autonomo di nuova religione, al di là del rapporto storico- è stato la prima religione che ha affermato la continuità della religiosità nell'uomo; il Cristianesimo è stato la prima religione che ha elaborato la religione stessa come materia per la religione, e perciò è in un certo qual modo la sua più alta manifestazione, ciò che costituisce il suo carattere distintivo.⁴²⁶

Il Cristianesimo razionalizzato come religione generale, cacciato dalla porta rientra così dalla finestra, e con esso il concetto di Progresso e il ruolo della Ragione occidentale, che proclama l'eguaglianza come offerta di adeguamento a se stessa. Come si noterà, le ambiguità restano perché sono implicite nelle radici stesse di questo pensiero, ubicate da secoli nel razionalismo subalterno della cultura marginale, meglio, dei "marginali".

V'è tuttavia da osservare che Schleiermacher si adopera per venir fuori da questa ambiguità mantenendo aperte le porte del Progresso, onde il Cristianesimo ha una sua *necessità* soltanto come *tappa* verso nuove prospettive, argomentazione che egli espone in chiusura di testo nel modo seguente.⁴²⁷

Schleiermacher si propone di andare al nucleo originario dell'esperienza di Cristo, constatando quanto essa sia stata alterata, anche perché è normale che il Sacro subisca uno sfiguramento nel farsi umano. In primo luogo egli nota che l'ardente zelo religioso nel quale si colloca il misterioso inizio della sua religione, non poteva che condurre Cristo a rinnegare la religione dei suoi antenati. La sua visione era questa: tutto ciò che è finito deve congiungersi all'infinito per non cadere nel Nulla allontanandosi dall'Universo; perciò colui che ad esso si congiunge non sarà mera finitudine, ma deve partecipare anche alla natura divina.

Cristo ebbe coscienza dell'unicità della propria religiosità, dell'originalità della propria visione e della sua forza, del proprio ruolo di mediatore e della propria divinità. Con questa sua fede in se stesso, è ovvio che egli si sentisse non soltanto colui che avrebbe unito finito e infinito per molti, ma anche il fondatore di una grande religione. Non per questo pensò di restare l'unico intermediario tra finito e infinito, l'unico esempio di una tale possibilità; né lo pensavano i suoi discepoli. Era cristiano Giovanni, che pure condivideva solo in parte la visione di Cristo, e così dev'essere: chi ha la stessa visione è un Cristiano, indipendentemente dalla sua "scuola"; egli può derivare la propria religione da se stesso o da chiunque altro.

Cristo ha sempre mostrato la verità che sarebbe venuta dopo di lui, e così i suoi discepoli; essi non hanno posto limiti allo Spirito Santo, alla sua illimitata libertà e alla generale unità delle sue apparizioni. Le Sacre Scritture son divenute Bibbia per il loro valore, ma non vietano che altri libri siano o divengano Bibbia; esse associano tutto ciò che ha pari valore. L'idea fondamentale del Cristianesimo si è strutturata secondo questa illimitata libertà, questa reale infinità; in essa vengono a compimento tutte le convinzioni che il divino abiti nel finito. Così le Sacre Scritture sono state ritenute col tempo il tramite concettuale del divino (*für einen logischen Mittler gehalten worden*) e lo Spirito Santo qualcosa di pratico e di etico. Poiché però la visione resta cristiana sintantoché essa è libera, altre visioni, che non sono nelle Sacre Scritture, sono state poste in relazione con l'aspetto centrale del Cristianesimo, e ancor più ve ne saranno, perché ampi settori della religione non sono stati esplorati. Così anche il Cristianesimo attuale passerà, perché lo Spirito Santo che sonnecchia nelle Scritture si sveglia sempre di nuovo: la visione fondamentale di ogni religione positiva è eterna, ma essa è

⁴²⁴ *ivi*, pp. 243-244.

⁴²⁵ *ivi*, p. 287 sgg.

⁴²⁶ *ivi*, pp. 293-294; p. 298.

⁴²⁷ *ivi*, pp. 300-312.

soltanto un frammento dell'eterna totalità; in sé essa, con le sue impalcature, è transeunte. Il Cristianesimo racchiude nella propria stessa natura il principio del proprio superamento: verrà un tempo, esso annuncia, nel quale non vi sarà alcuna parola di mediatore, e il Padre sarà tutto in tutte le cose.

Quando verrà questo tempo? "Io temo che sia fuori dal tempo" risponde Schleiermacher, che sottolinea l'intima contraddizione del Cristianesimo, il cui messaggio si compone di due parti. Da un lato esso indica il carattere transeunte di tutto ciò che di divino si manifesta nella storia: ma se ciò si avverasse, finirebbe anche il Cristianesimo. Dall'altro esso annuncia una futura più stretta unione di umano e divino; ciò è desiderabile ma improbabile, perché tempi di transitorietà attendono ancora ciò ch'è terreno, anche se di origine divina, e nuovi inviati di Dio saranno necessari; in ogni caso si avrebbe comunque la palingenesi del Cristianesimo, e nuove forme di spiritualità. Altre manifestazioni della religione dovranno sorgere, anch'esse transitorie, perché dal Nulla sorge sempre nuova creazione.

Queste, in estrema sintesi, le conclusioni di Schleiermacher, sulle quali sono opportune alcune riflessioni. In primo luogo si deve notare la precisa eredità dello Spiritualismo riformato e della progressiva razionalizzazione del Cristianesimo in *religione generale*, nella sua qualità di "religiosità della religione": le religioni sono transeunti per l'eterno movimento dello Spirito (qualcosa di non troppo diverso -aspetti formali a parte- del noto ripresentarsi periodico dello Spirito Santo); il Cristianesimo ha per primo indicato questa logica del continuo superamento; esso quindi paradossalmente, si inverte superandosi; da esso non potranno prescindere tutte le religiosità future, in attesa delle quali quelle passate sono "superate"; il loro nucleo resta vero soltanto a patto di riversarsi in quelle a seguire. Si identifica quindi con molta precisione la radice cristiana del concetto occidentale di Progresso, ma, al tempo stesso, se ne stabilisce la *necessaria* validità *erga omnes*: dopo Cristo si può essere soltanto post-cristiani, perché la logica del Progresso s'inverte col superamento, quindi è *la verità che brilla necessariamente* in tutto l'ignoto a venire. Lo Spiritualismo riformato si è secolarizzato, secondo la sua stessa vocazione, in Storicismo; la falsa tolleranza dell'Occidente, che "generosamente" vuol assimilare l'altro a sé, annuncia il futuro appiattimento planetario sui propri valori.

La seconda riflessione che sorge riguarda il problema del Nihilismo; il Nulla viene formulato come *possibilità* nelle ultime pagine, ma chiaramente viene indicato come il venir meno del moto dello Spirito: l'essere è vita, è movimento, e dunque il Nulla è il Nulla non creativo del sempre-eguale.⁴²⁸ Non cadere nel Nulla è dunque possibile soltanto a patto di non perdere il contatto con l'Universo, cioè con la religione, che per Schleiermacher è il rapporto con l'Universo, sorta di "Dio manifestato" in eterno divenire, legge cosmica divina cui legarsi secondo un proprio "sentimento". Senza un tale legame con l'eterno, il transeunte resta mero transeunte, cioè Nulla, secondo la tradizionale nullità della volontà autocentrica.⁴²⁹

La terza e ultima riflessione, che ci riporta all'assunto iniziale, riguarda il fondamento dell'Estetica di Schleiermacher nella sua religiosità, qualcosa che va più a fondo dello stesso esplicito nesso arte/religione da lui enunciato nell'*Estetica*.⁴³⁰ In *Über die Religion* possiamo enucleare alcuni fondamenti che definiscono il suo concetto di religione: il divino è ovunque unito al transeunte costituendone lo Spirito che lo sottende; la religione esprime l'ineffabile "sentimento" della nostra partecipazione a questa realtà; questo sentimento concerne la presenza del divino nel mondo e in noi; esso è individuale, quindi ciascuno contribuisce in modo originale alla costruzione dell'edificio religioso; ogni singola religione è "vera" in quanto coglie un individuale rapporto con l'Uno da parte delle infinite manifestazioni del molteplice. Alla base di tutto ciò, evidentemente, un'ontologia "neoplatonica".

Il fare artistico è a sua volta un processo di autoespressione presente in tutte le manifestazioni del fare umano, precisamente come la religiosità; è la "rappresentazione" di un "sentimento" individuale -come tale in sé incomunicabile- che esprime il nostro rapporto col mondo, il modo come noi lo conosciamo e in esso ri-conosciamo noi stessi; questo rapporto è diverso in ogni individuo, perciò ogni sua rappresentazione, nel momento in cui è "vera", ha eguale valore in questa sua comune "verità", indipendentemente dalle caratteristiche dell'opera: l'arte è arte in ogni opera d'arte.

In entrambi i casi, il processo che si attiva è il seguente. Vi è un divino, un "vero" (Uno, eterno) che si individualizza nel molteplice transeunte, che sarebbe Nulla senza questa trama che lo sottende, e che a sua volta è moto, energia. Vi è poi un'operazione di ri-conoscimento di questa realtà in sé e nel mondo, che è autoconoscenza nell'adesione dell'individuo all'universale, frutto del riconoscimento dell'universale nel particolare; questa presenza dell'universale nel particolare, che caratterizza l'arte, è anche origine del "sentimento"⁴³¹ religioso. Questo sentimento, che è ineffabile e che non può "mostrarsi" se non nel "fare" dell'uomo religioso, si manifesta dunque come autoespressione, e tale è anche nel "fare" artistico, che però è presente in tutto il "fare" umano -l'arte è ovunque- esattamente come la religione impregna di sé tutti gli atti dell'individuo. Nell'opera d'arte in particolare, questo "sentimento" (ineffabile, e perciò destinato a leggersi nel

⁴²⁸ *ivi*, p. 311: "Aus dem Nichts gehet immer eine neue Schöpfung hervor, und Nichts ist die Religion fast in Allen der jetzigen Zeit, wenn ihr geistiges Leben ihnen in Kraft und Fülle ausgeht".

⁴²⁹ *ivi*, p. 302: "Wenn alles Endliche der Vermittlung eines Höheren bedarf, um sich nicht immer weiter vom Universum zu entfernen und ins Leere und Nichtige hinausgestreut zu werden, um seine Verbindung mit dem Universum zu unterhalten und zum Bewußtsein derselben zu kommen, etc."

⁴³⁰ Cfr. *supra*, il riferimento di cui alla n. 392.

⁴³¹ Schleiermacher, in arte come in religione, parte sempre dal *Gefühl*.

“fare”) riesce ad essere “rappresentato” nella datità materiale dell’opera. L’opera come oggetto è dunque la cristallizzazione dell’ineffabile “fare”, del quale conserva in sé l’eterna forza generatrice: la dialettica rilkiana di “terra” (*Erde*) e “mondo” (*Welt*) racchiusi nell’opera, trova qui un lontano ma preciso antecedente.⁴³²

Chiudiamo qui l’analisi destinata a Schleiermacher, unitamente a Wackenroder e a Tieck, con la quale crediamo di aver mostrato più in dettaglio, dopo Schlegel, l’assunto che ci sta a cuore: i Romantici affrontano il tema dell’arte su due fronti. Da un lato essi contestano il Razionalismo e perciò fanno dell’arte il luogo di un sapere che va oltre il sapere concettuale; dall’altro, per far questo e superare al tempo stesso l’impasse della Critica del Giudizio, pongono il sapere dell’arte come *análogon* di quello religioso. Il pensiero dei Romantici appare quindi come un fenomeno di secolarizzazione del pensiero religioso, un processo lungo che era iniziato con Hamann e che resta in equilibrio instabile; esso si regge soltanto a patto di mantenere reale la presenza dell’ineffabile Uno nel manifesto: la demitizzazione del mondo che si affermerà nelle correnti razionaliste post-illuministe, tra le quali si debbono intendere anche l’Idealismo e lo Storicismo, non può avere altro risultato se non il Nihilismo. La parabola del Romanticismo, e quella personale di alcuni suoi rappresentanti, dev’esser vista anche in questa luce che rinvia alla battaglia di Oetinger, teosofo e böhmiano, contro Idealismo e materialismo: l’astrazione razionalista, con il suo processo di ipostatizzazione dei poli dialettici e di reificazione del fluire, destituisce la verità esistenziale precipitandola nel Nihilismo, *Abgrund* evocato dal Nulla della Ragione.

Questa realtà della presenza dell’Uno nel molteplice, dell’Ineffabile e dell’Assoluto nel manifesto e mutevole, è un approdo anche per Novalis; un approdo che lo conduce a superare il punto d’equilibrio instabile dell’Allegoria schlegeliana, dalla quale si giunge all’Ironia. Con Novalis, che riesce ad armonizzare nella propria opera attività poetica e ricerca filosofica, giungiamo forse alla più concreta esemplificazione dell’innovazione romantica, all’artista/filosofo, una figura intellettuale che Novalis sembra aver delineato a propria immagine e somiglianza. Tra i tanti artisti e filosofi romantici, soltanto lui sembra incarnare appieno questa figura; anche se è doveroso segnalare che, mentre gli altri “filosofi” non furono artisti, gli altri artisti furono anche “filosofi”, quasi a voler confermare quella *preminenza dell’arte* che è la conclusione della “filosofia” di Novalis. Ci sembra quindi importante soffermarci su di lui, al fine di ampliare il quadro della rivoluzione romantica e, almeno per ciò che concerne il ruolo assunto dall’arte, darne una visione più esauriente.⁴³³

Il punto di partenza della ricerca di Novalis fu costituito dai suoi studi su Kant, Fichte ed Hemsterhuis; in particolare però su Fichte, il filosofo così influente sul Romanticismo di Jena, nel cui ambito alcuni hanno voluto intendere il pensiero di Novalis, che in realtà ne rappresenta il superamento. Come nota infatti Moretti,⁴³⁴ l’incontro con Plotino e con il pensiero alchemico-teosofico condusse Novalis ad ipotizzare un

⁴³² Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, Trad., Comm., Intr. di F. Rella, Viterbo, Union Printing, 1991, alle *Elegie* 8-9: il “mondo” è il transeunte molteplice; la “terra” è l’indicibile che “emerge invisibile in noi” e il cui “comando” è la “metamorfosi”; essa “è sempre nel giusto”. Questa dialettica è rielaborata da Heidegger nel suo noto saggio *L’origine dell’opera d’arte*, in Sentieri interrotti, Pres. e Trad. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, in particolare pp. 25-48.

⁴³³ Evidentemente nessuna singola figura può di per sé riassumere un movimento complesso e poliedrico, nel quale gli accenti si spostano nelle più diverse direzioni -basti pensare al solo aspetto del recupero del pensiero mitico. Per quanto concerne Novalis, abbiamo condotto l’analisi a partire dai voll. 1-3 dei suoi *Schriften*, cit., (più in dettaglio gli scritti filosofici); abbiamo inoltre consultato una ristrettissima bibliografia limitata alle esigenze minime di questa ricerca. Oltre ai testi già citati dell’Ayrault e del Moretti (*La segnatura romantica*) ci siamo basati essenzialmente su tre testi: G. Moretti, *L’estetica di Novalis*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, che costituisce la linea guida della nostra esposizione, testo con il quale sostanzialmente concordiamo; F. Strack, *Im Schatten der Neugier*, Tübingen, Niemeyer, 1982, che costituisce un’esauriente esposizione della linea tendente a ricondurre il pensiero di Novalis nell’ambito fichtiano, linea sostanzialmente respinta dal Moretti; M. Frank, *“Intellektuelle Anschauung”. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis*, Die Aktualität der Frühromantik, cit., che riassume il processo che conduce Novalis al superamento di Fichte sul tema fondamentale dell’Intuizione intellettuale. Nello stesso testo collettivo abbiamo consultato anche gli articoli di U. Stadler, *Hardenbergs “poetische Theorie der Fernröhre”, etc.*; e di H.G. Pott, *Der “zarte Maßstab” und die “sanfte Sage”, etc.* Per quanto concerne lo *Heinrich von Ofterdingen* ci siamo riferiti tuttavia alla sua trad. it. a cura di L.V. Arena (Milano, Mondadori, 1995) perché ci è sembrata interessante per il saggio introduttivo e per le note. Dello stesso abbiamo consultato anche *La filosofia di Novalis. Epistemologia e gnoseologia*, Milano, Franco Angeli, 1987, testo nel quale viene dipanata la dialettica Io/mondo di Novalis e il suo “Idelarealismo” in termini strettamente strutturali, ma non senza precisi riferimenti alla natura alchemica di tali strutture. Al riguardo segnaliamo due importanti lunghe note (n. 48, p. 101; n. 38, p. 145) nelle quali Arena mette a punto la natura del “neoplatonismo” di Novalis, che ha ben poco a che vedere con Plotino, da lui conosciuto soltanto attraverso il testo di Tiedemann (cfr. Moretti, *L’estetica di Novalis*, p. 123). Arena sottolinea inoltre giustamente che questo “neoplatonismo” alchemico-teosofico convergente con posizioni böhmiane, matura in Novalis attraverso altri rapporti culturali prima della conoscenza di Böhme. Questo mostra, a nostro avviso, l’importanza del permanere delle strutture di pensiero alchemico-teosofiche attraverso il Pietismo ed Oetinger. H.J. Mähl, nella sua *Einleitung a Das allgemeine Brouillon* (*Schriften*, vol. 3°, cit. p. 210-211) indica nell’opera di Tiedemann (*Geist der spekulativen Philosophie*, 6 voll., Marburg, 1791-1797) la fonte delle conoscenze magiche, cabalistiche e teosofiche di Novalis; nelle note di quest’ultimo (ivi, p. 129) si trova una sintetica ma precisa visione del pensiero paracelsiano, e un riferimento interessante al concetto bruniano di “minimo”, del quale avevamo sottolineato a suo tempo l’importanza in senso antirazionalista. Quanto all’importanza del Pietismo nel pensiero di Novalis, essa è attentamente ricordata da Strack, cit. Alle pp. 215-216 egli sottolinea infatti che il cuore come “organo religioso” al centro del pensiero di Novalis è di fatto un tema dottrinale del Pietismo di Herrnhut (cui Novalis accenna più volte nei suoi scritti, non senza distacco critico); a p. 231 Strack ritiene che la tradizione pietista possa aver condotto a facilitare l’incontro con Böhme; a pp. 238-239 vede il pensiero böhmiano come costituente di quello di Novalis, rielaborato alla luce della filosofia critica; ma soprattutto ricorda come un suo elemento fondamentale, la condanna della volontà autocentrica, abbia un ruolo importante non soltanto nel pensiero di Novalis, ma anche in quello di Kant; e che il tramite per la sua trasmissione fu costituito precisamente dal Pietismo. Per un quadro più generale di tale influenza, cfr. però le pp. 9-16 della *Einleitung*, che è anche riassuntiva. In essa vengono ricondotti al Pietismo aspetti importanti del pensiero di Novalis, e una serie di parole-chiave del suo linguaggio. In particolare vogliamo ricordare il concetto di Cristianesimo come religione progressiva generale (Novalis fu un attento lettore di Schleiermacher, *Über die Religion*) e quello di *ordo inversus* (risalita dal molteplice all’Uno) che ricalca l’*ordo salutis* pietista, la via della salvezza.

⁴³⁴ *L’estetica di Novalis*, cit., p. 8.

diverso rapporto Io/mondo, noto essenzialmente come Idealrealismo,⁴³⁵ che Moretti definisce struttura “antichissima” e “risalente al pensiero orientale e all’asse pitagorico-platonico”. Egli esprime perciò molta cautela per quanto concerne l’effettiva influenza di Fichte su Novalis,⁴³⁶ per il quale si deve parlare non già di creazione dell’oggetto da parte del soggetto, come in Fichte, ma di un legame originario dei due poli.⁴³⁷ Già da queste prime osservazioni, si può dunque ipotizzare la conferma del triangolo Dio/uomo/natura, che sorregge la costruzione neoplatonica della *Naturmystik* romantica,⁴³⁸ e con esso del mito romantico dell’armonia Io/mondo, particolarmente esaltato in Novalis. Ciò è importante ai sensi del legame religioso col mondo, indispensabile per evitare le secche di quel Nihilismo che ha i suoi prodromi nella stessa Ironia di Schlegel.

Su questo punto ci sembra importante tener presente quel poco che abbiamo già segnalato, e cioè che le strutture di pensiero “neoplatoniche” alchemico-teosofiche, si delineano in Novalis prima ancora del suo incontro diretto con Böhme, e prima di quello con Paracelso, Bruno e quant’altri tramite l’opera di Tiedemann, grazie alla quale egli conobbe anche Plotino, salvo intenderlo nella luce di quella religiosità “orientale” che gli sta a monte, di per sé più prossima al “panteismo popolare”. Ciò è importante perché lascia intendere la presenza iniziale di un legame religioso col mondo che comporta l’imprescindibile “realtà” della natura come manifestazione del divino, quindi la presenza di un “legame più originario” tra Io e mondo⁴³⁹ che non può consentire una dottrina della conoscenza quale quella fondata sul “solipsismo tautologico idealista”.⁴⁴⁰ Il punto di partenza della riflessione di Novalis, dal quale egli giungerà alla concezione del poeta-filosofo e a quella dell’arte come massima forma di conoscenza tramite l’Intuizione intellettuale, può essere così riassunto dal frammento col quale egli apre il suo *Blüthenstaub*: “Cerchiamo ovunque l’Assoluto e troviamo sempre soltanto cose”.⁴⁴¹ Questa ineliminabile presenza delle “cose” si delinea dunque come enigma, poiché in esse ci s’imbatte sempre allorché si cerca l’Assoluto, e perciò potrebbero essere molto meno estranee tanto all’Assoluto, quanto al soggetto che ricerca, all’uomo, di quel che non appaiono. La configurazione della gnoseologia novalisiana appare perciò un’importante chiave per comprendere l’ontologia che la sottende, e ci sembra utile darne un brevissimo cenno seguendo l’esposizione di Arena.

Egli prende le mosse dall’analogia di materia e Spirito affermata da Novalis, che va intesa non come un’identità, ma come una “parentela”, o, per dirla con Novalis, un’aria di famiglia.⁴⁴² Ciò significa che nel processo della conoscenza, il soggetto può entrare in rapporto di sintesi con l’oggetto in quanto entrambi sono membri di una più ampia catena relazionale;⁴⁴³ più in generale, si deve affermare che, così come è conoscibile dalla ragione, l’universo è costituito di una rete di rapporti tra opposti, e che ogni suo elemento può essere conosciuto soltanto nel rapporto col relativo opposto; conseguentemente il particolare e l’universale dovranno “esser colti nella correlazione che li unisce, nella sintesi che ne evidenzia l’analogia”.⁴⁴⁴ Ciò apre però una dialettica infinita, che non consente mai, nella conoscenza operata dalla ragione,⁴⁴⁵ il pieno attingimento del vero, che non è mai separabile dall’errore.⁴⁴⁶ La scienza deve costituire quindi una costruzione tutta correlata nell’ambito più generale della filosofia, rispetto alla quale le singole scienze si presentano come particolari modi di essere della filosofia stessa.⁴⁴⁷ Quanto alla filosofia nella sua generalità, essa costituisce una riflessione

⁴³⁵ Per l’analisi del concetto, sul quale dovremo tornare, si rinvia in generale a L.V. Arena, *La filosofia di Novalis*, cit.; Arena rileva la struttura alchemica di questo pensiero, che concepisce Io e mondo come realtà né antitetiche né sovrapposte, ma interdipendenti e distinte, in continuo, infinito rapporto dialettico, grazie al quale entrambe si costruiscono a partire dal rapporto con l’altra; esse sono dunque in rapporto analogico.

⁴³⁶ Moretti, cit., p. 11.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 23.

⁴³⁸ Sulla filosofia della natura in Novalis, cfr. Ayraut, cit., vol. 4°, pp. 131-167. Ayraut sottolinea l’influenza di Herder (Novalis ne studiò a fondo l’opera) Ritter e Von Baader sull’argomento, e sulla riproposizione del triangolo Dio/uomo/natura in opposizione a Fichte. La concezione della natura in Novalis, è sin dagli inizi connessa con il suo carattere *vivente*, come mostrerebbe già il titolo del suo *Blüthenstaub*, e, prima ancora, la figura della Iside velata nei *Lehrlinge zu Saïs*: essa è un simbolo già adottato in precedenza col significato di natura vivente anche da Von Baader e Schelling. Ayraut (p. 153 sgg.) sottolinea il contrasto tra questa concezione romantica della natura e l’insegnamento scientifico ricevuto a Freiberg da Novalis, contrasto al cui fondo è la sua critica al Razionalismo. Cfr. ad esempio *Logologische Fragmente*, 248, *Schriften*, 2°, p. 583: “Che cos’è la natura? -un indice sistematico-enciclopedico o mappa del nostro Spirito”; *ivi*, 254, p. 587: viene contrapposta all’esperienza meccanicistica di specialisti e praticanti (*Gelehrte und Handwerker*) la concezione organicistica di artisti e filosofi; *ivi*, 311, p. 594: il mondo è il risultato di un’azione reciproca di Io e Dio; esso è una partecipazione (tale è la nostra esperienza) che è anche rivelazione dello Spirito; noi ne abbiamo perduto il significato fermandoci alla sua letteralità, abbiamo perduto ciò che in esso appare al di là del suo apparire (*ivi*, 316, p. 594). Nei *Teplitzer Fragmente*, 30, *ivi*, p. 600, Novalis afferma che il mondo è un’immagine simbolica dello Spirito. Negli *Studien zur bildenden Kunst*, *ivi*, p. 650, afferma la presenza dell’invisibile nel visibile, e, subito prima (p. 648): “ogni paesaggio è un corpo ideale per un particolare modo dello Spirito”; con il che è posta la premessa per la dottrina di Carus sulla pittura di paesaggio. Sui rapporti visibile/invisibile e sul ruolo dell’arte, cfr. anche Stadler, cit. Cfr. inoltre Arena, cit. p. 116: “Lo spirito permea dunque di sé la realtà corporea”; ne è il “principio organizzativo” (*ivi*, p. 117).

⁴³⁹ Moretti, cit., p. 23.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 27.

⁴⁴¹ *Vermischte Bemerkungen (Blüthenstaub)*, 1, *Schriften*, 2°, p. 412 (413).

⁴⁴² “Das Air de Famille nennt man Analogie”; così in *Logologische Fragmente*, 72, *Schriften*, 2°, p. 540. La corrispondenza di materia e Spirito, che hanno causalità ciascuno nell’altro, è già posta nei *Fichte Studien*, 225, *ivi*, p. 170.

⁴⁴³ Arena, cit., p. 43.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 45.

⁴⁴⁵ Questa precisazione è importante, perché, come ci si può attendere, l’arte andrà a delineare una superiore forma di conoscenza. Nell’ambito dell’esposizione di Arena, rivolta a “epistemologia e gnoseologia”, la limitazione alla sola conoscenza tramite la ragione deve ritenersi sottintesa.

⁴⁴⁶ Arena, cit., pp. 57-58.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 70.

sul fondamento (*Grund*); ma poiché la Ragione si trova dinanzi a un “fondamento” che si dà come coesistenza di opposti, la conseguenza è che la conoscenza non può che culminare nel “sapere” della poesia.⁴⁴⁸

Il poeta-filosofo tiene dunque conto degli intricati legami che si manifestano nell'Universo, e media diverse forme di pensiero per giungere a più complesse forme di conoscenza.⁴⁴⁹ La difficoltà di dipanare tale complessità in base alla sola logica, dipende dalla struttura stessa di un manifesto che si rivela al tempo stesso materiale e spirituale, dando origine alla concezione novalisiana dell'Idealrealismo: secondo Novalis infatti, Idealismo e Realismo non si contraddicono; ad essi si contrappone piuttosto la concezione formalista (cioè razionalista) del sapere.⁴⁵⁰ Il concetto di Idealrealismo consiste nel ritenere al tempo stesso il soggetto come creatore dell'oggetto, e viceversa, in base alla loro affinità nella diversità di opposti correlati.⁴⁵¹ Va da sé che una tale concezione sarebbe impossibile se non presupponesse il triangolo alchemico-teosofico-romantico Dio/uomo/natura, più volte ricordato; si capisce anche come una tale relazione comporti una dialettica infinibile, analogamente a quella alchemica, fondata su un continuo movimento di trasformazione, cioè di spiritualizzazione della materia e di corporizzazione dello Spirito.⁴⁵² Lo Spirito dunque permea la materia, ne è principio organizzatore, e segna la presenza dell'infinito nel finito;⁴⁵³ il nostro vivere è riconoscere questa presenza, potenziare la spiritualità del mondo, animarlo.⁴⁵⁴

Arena ha agevolmente identificato l'origine alchemica di questo processo, che tende alla spiritualizzazione del mondo a partire da un mondo corporeo;⁴⁵⁵ alchemico è anche il carattere infinibile del processo stesso.⁴⁵⁶ Ciò significa che altrettanto infinibile è la ricerca del filosofo,⁴⁵⁷ e tuttavia Novalis, in una prospettiva religiosa, ipotizza una via all'Assoluto che va oltre la comprensione concettuale.⁴⁵⁸ Il punto di trasmutazione da un mondo a un altro è la morte, che è una nascita/rinascita verso il “Regno delle Fate”;⁴⁵⁹ Arena ne ha sottolineato il carattere alchemico. In effetti tutto il pensiero di Novalis è fondato su una concezione polare della realtà, sull'analogia microcosmo/macrocossmo che consente la trasformazione nella ripetuta *syzygie* degli opposti; e sull'analogia uomo/Cristo, che consente la prospettiva alchemico-teosofica della “cristificazione”,⁴⁶⁰ cioè della tensione verso l'uomo perfetto, dotato di poteri magici.

⁴⁴⁸ *ivi*, pp. 79-85. Cfr. *Das allgemeine Brouillon*, 684, *Schriften*, 3°, p. 396: “Ogni scienza, dopo essere divenuta filosofia, diviene poesia”; d'altronde (*ivi*, 633, p. 384) “tutto è dimostrabile = tutto è antinomico”. La composizione di questo circolo vizioso conduce alla “goldne Zeit” (il frammento s'intitola: filosofia e logica patologica).

⁴⁴⁹ Cfr. *Fichte Studien*, 663, *Schriften*, 2°, p. 296: c'è un Intelletto fantastico e una Fantasia intellettuale; *Logologische Fragmente*, 29, *ivi*, p. 531: Intelletto e Immaginazione debbono essere uniti (questo ricorda il problema del *sensus communis* in Oetinger). Senza filosofia il poeta è imperfetto; giudizio e pensiero sono imperfetti; *Das allgemeine Brouillon*, 988, *Schriften*, 3°, p. 455: se avessimo una *Fantastica* così come abbiamo una Logica, sarebbe inventata l'arte di inventare. *L'Estetica appartiene in un certo qual modo alla Fantastica* (corsivo nostro) così come la dottrina della Ragione alla Logica.

⁴⁵⁰ *Das allgemeine Brouillon*, 565, *Schriften*, 3°, p. 364: l'Idealismo non deve esser contrapposto al Realismo, quanto piuttosto al Formalismo.

⁴⁵¹ Cfr. Arena, cit., pp. 207-209.

⁴⁵² *Logologische Fragmente*, 115, *Schriften*, 2°, p. 548: capiremo il mondo quando capiremo noi stessi, perché noi e lui siamo due metà che si integrano. Noi siamo germe divino, figli di Dio, e un giorno saremo ciò che è il Padre nostro (si noti il tratto che accomuna questa riflessione ai miti del “panteismo popolare”); *ivi*, 28, p. 531: Dio e mondo sono in reciproco scambio come scomposizione della natura umana; il mondo è un precipitato della natura umana, lo Spirito un suo sublimato (termini alchemici); entrambi si danno contemporaneamente; non c'è precipitato materiale senza sublimato spirituale; *Blüthenstaub*, 19, *ivi*, p. 419 (*Vermischte Bemerkungen*, 20, p. 418): la sede dell'anima è nel luogo dove mondo interiore ed esteriore vengono a contatto e si penetrano.

⁴⁵³ Arena, cit., pp. 116-119. Cfr. anche *Teplitzer Fragmente*, 16, *Schriften*, 2°, p. 598: nulla è più alla portata dello Spirito che l'infinito.

⁴⁵⁴ Arena, pp. 121-125. Cfr. *Logologische Fragmente*, 165, *Schriften*, 2°, p. 560: scopo della vita è animare tutto, *Vermischte Bemerkungen* (*Blüthenstaub*) 32, *ivi*, p. 426 (427): abbiamo una missione, siamo chiamati alla costruzione della terra; *Teplitzer Fragmente*, 78, *ivi*, p. 609: tutta la nostra vita è servizio di Dio; *Logologische Fragmente*, 105, *ivi*, p. 545: il mondo dev'essere romantizzato; romantizzare è potenziare qualitativamente; questa operazione è dare un significato più alto all'ovvio, scoprirvi la realtà segreta, dare al finito il volto dell'infinito. Si noti che romantizzare, poetizzare, etc., il mondo, significa portarne ad evidenza la realtà divina, operarne il riscatto, e con ciò operare anche il nostro riscatto, per un processo di reciproca ininterrotta costruzione.

⁴⁵⁵ Arena, cit., pp. 126-129.

⁴⁵⁶ Cfr. *Logologische Fragmente*, 151, *Schriften*, 2°, p. 559: soltanto ciò ch'è manchevole può esser compreso, ci può condurre oltre; la perfezione può soltanto esser goduta. Se vogliamo capire la natura dobbiamo considerarla nella sua imperfezione, per metterla in rapporto con un elemento di trasformazione sconosciuto. Ogni situazione determinata è relativa.

⁴⁵⁷ Cfr. *Fichte Studien*, 566, *Schriften*, 2°, p. 269: la filosofia è la ricerca di un fondamento assoluto, ma se questo fosse un concetto irreal, filosofare sarebbe un'attività senza fine. A nostro avviso si spalancherebbe anche l'abisso del Nihilismo; il problema non è quindi l'irrealità del *Grund*, ma la sua irraggiungibilità; più avanti leggiamo infatti: soltanto l'uomo perfetto può disegnare una perfetta filosofia (*ivi*, 651, p. 290); la prospettiva utopica è fondamentale per l'uomo: “Principio del perfezionamento dell'umanità - l'umanità non sarebbe umanità se non dovesse giungere il Millennio. Il Principio è visibile in tutto, in ogni piccolezza della vita quotidiana” (*ivi*, p. 291). Novalis si muove in una logica religiosa, come alchimisti e teosofi.

⁴⁵⁸ *Vermischte Bemerkungen* (*Blüthenstaub*), 6, p. 412 (413): non possiamo mai giungere alla completa comprensione, ma possiamo andare oltre la comprensione stessa.

⁴⁵⁹ Arena, cit., p. 131. Cfr. *Vermischte Bemerkungen*, 11, *Schriften*, 2°, p. 414: la morte è un superamento che conduce a una più alta forma di esistenza; *ivi*, 15, p. 416 (*Blüthenstaub* 14, p. 417): la vita ha come obiettivo la morte, che è fine e inizio al tempo stesso, separazione e legame più stretto con sé stessi; *Das allgemeine Brouillon*, 869, *Schriften*, 3°, p. 436: tutto è eterno in sé, la morte/trasformazione è privilegio di una più alta natura; *Fragments* 1799-1800, 30, *Schriften*, 3°, p. 559: la morte è il principio che romantizza la nostra vita; tramite la morte si rafforza la vita; *Logologische Fragmente*, 196, *Schriften*, 2°, p. 564: l'insufficienza dei nostri organi e del rapporto con noi stessi non ci consente di volgere lo sguardo sul Regno delle Fate; le favole sono sogni di quella nostra patria che è ovunque e in nessun luogo. Il mondo dello Spirito apparve soltanto al primo uomo (*ivi*, 194; questo è un tema che riconduce a Böhme e al suo Adamo prelapsario) e la favola introduce in quel mondo originario; infatti è profetica (*Das allgemeine Brouillon*, 234, *Schriften*, 3°, p. 281). La profezia è possibile perché noi siamo in contatto con tutto l'Universo, il passato e il futuro (*Vermischte Bemerkungen*, 91, *Schriften*, 2°, p. 454 [*Blüthenstaub*, 92, p. 455]). Qui si adombra una dottrina non lontana da quella del sogno profetico come attingimento di un pneuma (Intelletto o anima universale) che riconduce alle radici del neoplatonismo islamico. Il Regno delle Fate è il magico aldilà di tutto il leggendario medievale.

⁴⁶⁰ Arena, cit., pp. 135-143.

Questo lascia comprendere che il pensiero di Novalis si muove sul piano di due realtà correlate ma indipendenti; il mondo del molteplice e transeunte, accessibile alla Ragione; e quello dell'Uno, eterno ed ineffabile; il primo è caratterizzato dall'incessante moto di trasformazione, il secondo, l'utopia che mette in moto questo processo, è una sorta di asintoto cui l'altro eternamente tende.

Questi due mondi, pensabili soltanto come dimensioni "altre", sono tuttavia compenetrati; dalla loro unione scaturisce la possibilità della magia. Anche Novalis dunque, come Oetinger, ha dinanzi a sé il miraggio di un'età dell'oro caratterizzata dal dominio magico dell'uomo sul mondo; magia significa, per Novalis come per Oetinger, intervenire nel mondo delle cose modificandole grazie alla volontà.⁴⁶¹

Siamo entrati con ciò nel vivo del Romanticismo di Novalis: la necessità e la possibilità di concepire una forma di conoscenza non mediata dalla Ragione, che vada oltre la Ragione in direzione dell'Uno, al cui fondamento non è lecito supporre alcuna forma di irrazionalismo, perché la sua esigenza è il risultato di una riflessione sulla Ragione stessa e sui suoi limiti. Questa forma di conoscenza in grado di attingere l'Assoluto è la poesia, l'arte, che rivela così la propria natura religiosa, senza per questo farsi religione -pena la voragine del Nihilismo. Nel pensiero di Novalis il *Grund*, ancorché inattuabile alla Ragione, non per questo è meno reale come presenza nel manifesto;⁴⁶² questa presenza è esattamente ciò che viene portato ad evidenza dal poeta e dall'artista.⁴⁶³ Il significato del poeta-filosofo è dunque rilevante precisamente in rapporto alla *realtà* di questo Ineffabile; insistiamo -ripetendoci- su questo punto (senza il quale non c'è Romanticismo, ma Nihilismo): non è l'arte che si fa religione, è la religiosità che, essendosi fatta rapporto individuale, esprime la propria intuizione dell'Ineffabile e il proprio rapporto con l'Universo fuori da ogni possibile dottrina.⁴⁶⁴ Non essendo possibile la concettualizzazione, la letteralità, l'assolutizzazione, la fede e la percezione di ciò che si pone oltre la Ragione si "rappresenta" nell'arte; per questo motivo l'arte, come la religione, caratterizza con specifiche forme una cultura e un popolo, i *miti* che lo fondano come tale. Il poeta è dunque filosofo perché giunge razionalmente a vedere nella poesia il solo modo per rappresentare (*darstellen*) ciò che non è concettualizzabile perché deborda la filosofia, e che costituisce la sua personale *prospettiva* sull'Uno/tutto, che nulla di più concede alla vista se non tale personale *intuizione/profezia*.⁴⁶⁵

Ora, una simile operazione diviene possibile soltanto perché il rapporto di Io (empirico) e mondo, che Novalis è andato elaborando già dagli studi su Fichte, ma in particolare poi nei *Logologische Fragmente*, costituisce un Io i cui rapporti col non-Io hanno ormai ben poco di fichtiano, sono rapporti essenzialmente "neoplatonici"; l'Io (empirico) è concepito come una parte della totalità in dialogo con essa, quindi in grado di cogliere l'universale nel particolare, un particolare che è costituito dall'evento che lega la personale interiorità dell'individuo con la singolarità della cosa -parte dell'Universo. L'arte è dunque quella conoscenza che fa "trasparire nell'esistente la luce dell'essere originario"⁴⁶⁶ e ciò avviene attraverso l'Intuizione intellettuale. Si apre qui la prospettiva fondamentale del pensiero di Novalis e del Romanticismo: *la conoscenza come atto estetico*.⁴⁶⁷

Il raggiungimento di questa prospettiva in Novalis avviene sin dagli inizi della sua riflessione filosofica, nelle *Fichte Studien* del 1795-1796, più precisamente nelle riflessioni raggruppate sotto il titolo di *Unbestimmte Sätze*.⁴⁶⁸

La formulazione del problema là affrontato è stata ripercorsa e dipanata da Frank per ciò che concerne le sue *technicalities*, prendendo le mosse sin dalla riflessione di Kant e di Fichte sull'Intuizione

⁴⁶¹ *ivi*, p. 196 sgg.. Cfr. *Logologische Fragmente*, 109, *Schriften*, 2°, p. 546: magia è far uso secondo volontà del mondo sensibile; *ivi*, 111: vi sono due sistemi sensoriali, uno del corpo, uno dell'anima, rispettivamente sensibili a stimoli esterni o interni; lo stimolo interiore è del mondo spirituale (suggestione paracelsiana?). Entrambi i sistemi sono in rapporto reciproco e debbono costituire un'armonia: nell'epoca della magia il corpo potrà far uso dell'anima o del mondo spirituale; *Das allgemeine Brouillon*, 137, *Schriften*, 3°, p. 266: c'è una scienza e un'arte della magia che non ha nulla a che vedere con la filosofia e costruisce un proprio mondo; *ivi*, 197, p. 275: la scienza magica nasce dall'uso del senso morale sugli altri sensi, cioè dalla moralizzazione dell'Universo e delle altre scienze. La volontà appare determinante nel "sapere" umano: l'uomo sa e fa unicamente ciò che vuol sapere e fare (*Logologische Fragmente*, 204, *Schriften*, 2°, pp. 565-566); si ricordi che sapere e fare sono strettamente connessi nel pensiero antirazionalista. "Posso ciò che voglio" (*Berliner Papiere, Schriften*, 3°, p. 680); la comprensibilità di un fenomeno si fonda sulla fede e sulla volontà (*ivi*, p. 693).

⁴⁶² Significativo, in *Fragmente und Studien 1799-1800*, il Fr. 535 (*Schriften*, 3°, p. 646) nel quale Böhme è considerato "poeta"; conoscenza poetica è infatti quella che il romantico Novalis persegue come analogo di quella mistico-teosofica di Böhme. La conoscenza dell'Assoluto, poetica, è la conoscenza che se ne ha attraverso la natura/Dio manifesto: è "chiacchiera" dividere la natura dall'arte (*ivi*, 554, p. 650); l'Idealismo è anche "Naturidealismo" fondato sulla simpatia e la connessione che percorre l'Universo (*ivi*, 241, p. 593).

⁴⁶³ Cfr. *ivi*, 671, p. 685: poesia e misticismo hanno molto in comune; essi rappresentano "il senso per il particolare, il personale, lo sconosciuto, il segreto, ciò che è da mostrarsi, il necessariamente accidentale". Questo senso "rappresenta (*darstellt*) l'irrepresentabile (corsivo nostro) vede l'invisibile, percepisce l'impercettibile, etc.". Il poeta rappresenta (*vorstellt*) soggetto e oggetto nel senso più proprio, il suo *Gemüth* e il mondo. Perciò la vera poesia è eterna, e ha a che vedere con *la profezia, la religione, la preveggenza*. Il poeta ordina, unisce, sceglie, inventa, senza che gli sia dato comprendere perché così e non altrimenti (dottrina del genio già vista in Kant). Si noti l'eco di Schleiermacher: anche per lui l'arte "rappresenta" (*darstellt*) l'ineffabile che non può circoscriversi nei concetti.

⁴⁶⁴ Si noti che quando Novalis sostiene che la poesia ha molto in comune con la mistica (cfr. nota precedente) si deve tener presente che egli aveva già definito la mistica come un evento personale, e "per conseguenza una variazione elementare dell'Universo" (*Logologische Fragmente*, 132, *Schriften*, 2°, p. 555).

⁴⁶⁵ Viene immediato il rapporto con il dio oracolare di Eraclito, che non afferma e non nasconde, ma "accenna" (Colli, cit., vol. 3°, p. 20, 14A[1]).

⁴⁶⁶ Moretti, cit., p. 45.

⁴⁶⁷ *ivi*, p. 40, corsivo suo.

⁴⁶⁸ *Schriften*, 2°, p. 113 sgg.

intellettuale,⁴⁶⁹ per giungere a quelle di Novalis. Mentre rinviando all'articolo di Frank per gli aspetti logici, preferiamo qui limitarci a mettere in evidenza un aspetto che riguarda più da vicino la nostra ricerca, vale a dire il movimento interiore del pensiero di Novalis, che conduce quest'ultimo ad affermare il primato della poesia.

Il vero punto di partenza ci sembra infatti quello più volte affermato da Novalis e già da noi segnalato: il primato della volontà e dell'amore (Liebe) nel movimento che conduce alla conoscenza, nella spinta a conoscere: si tratta di un evidente primato della vita, che in Novalis è espresso anche apertamente.⁴⁷⁰ Ora, il primato del momento esistenziale su quello razionale, è precisamente ciò che apre gli *Unbestimmte Sätze*: la filosofia è soltanto la risposta ad un interrogativo; di per sé non mette in moto nulla.⁴⁷¹ Dunque ciò che conta non è la speculazione, ma l'impulso che spinge a speculare, che contiene già in sé la materia cui la filosofia si limita a dar la forma. "Filosofare" è un movimento extrarazionale che è altra cosa dal suo proprio prodotto, la filosofia.⁴⁷² È un "sentimento" (Gefühl) che si pone come originario⁴⁷³ e che tuttavia stabilisce il confine stesso della filosofia.⁴⁷⁴ Il sentimento viene prima, la riflessione si limita a seguire;⁴⁷⁵ sentimento e riflessione provocano l'Intuizione, sintesi che li unisce e che non è in ciascuno di essi singolarmente preso; l'Intuizione è "tendenza" -come tale appartiene al sentimento- e "prodotto" -come tale appartiene alla riflessione.⁴⁷⁶ Come nota con esattezza Frank, il nucleo di questa Intuizione è una tendenza all'Assoluto.⁴⁷⁷

Qui però la tendenza all'Assoluto si presenta con due volti nell'argomentazione di Novalis: il primo ci ricorda il problema del *sensus communis* di Oetinger, ed è costituito dall'esigenza, avanzata da Novalis, di una "filosofia" che sia unione di pensiero e sentimento, quale si dà per l'appunto nell'Intuizione intellettuale;⁴⁷⁸ il secondo è costituito dal riconoscimento della presenza dell'infinito nel finito, che si opera tramite la riflessione stessa. Al riguardo Novalis sviluppa una sottile argomentazione sul rovesciamento dell'immagine allorché si riflette sulla superficie riflettente, argomentazione che è attentamente seguita da Frank, ma che a noi interessa riportare soltanto nelle conclusioni, di notevole momento: nella riflessione operata nell'Io empirico, il finito s'inverte in ciò che in esso vi appare come infinito; questo infinito viene colto dall'Intuizione intellettuale, che così facendo ripercorre il cammino inverso dal limitato (das Beschränkte) all'illimitato (das Unbeschränkte) cioè dal molteplice all'Uno. Questo riconoscimento dell'universale nel particolare, avendo alla propria origine il momento della volontà, quindi, in senso lato, dell'amore, non si configura però attraverso il rapporto con l'astratto non-Io fichtiano; ciò che si dà nel volto dell'Uno, dell'Assoluto, è il Tu;⁴⁷⁹ in altre parole Novalis si pone il problema della concretezza del particolare e molteplice; la sua filosofia legge l'essere nell'esistente. Così facendo egli però raggiunge contemporaneamente anche l'altro obiettivo che ha a cuore, la garanzia del fondamento nell'essere originario: questo è ciò che l'Io empirico legge con l'Intuizione intellettuale nel "Tu" a lui correlato. Io empirico e Tu, sono due volti dell'Uno che reciprocamente si specchiano, e riflettendosi nell'altro mostrano ciascuno all'altro il Volto dell'Assoluto, come rovescio della propria finitezza; perciò la conoscenza è un fatto estetico, perché *soltanto nel particolare si può scorgere l'universale*. Già meditando su Fichte, Novalis è infinitamente lontano da lui: il suo è un "neoplatonismo" schiettamente religioso, dove "ogni individuo è il punto centrale di un sistema di emanazioni".⁴⁸⁰

Come nota Moretti, all'arte è dunque concessa anche la dimensione morale, "perché l'immagine che essa produce lascia intravedere l'ordine dell'essere";⁴⁸¹ nell'arte è intrinseca una filosofia la cui "verità" non è più l'adeguamento della proposizione alla cosa, ma il frutto in perenne divenire dell'immaginazione creativa;⁴⁸² in essa l'anima entra in sintonia con il ritmo del cosmo, che è manifestazione dell'Assoluto nelle cose, e quindi infinibile presentarsi sempre-diverso del sempre-eguale: l'esistenza è "poetica" -nel senso

⁴⁶⁹ "Intellektuale Anschauung" etc., cit., che segue poi minuziosamente alcuni sviluppi degli *Unbestimmte Sätze*.

⁴⁷⁰ Cfr. ad esempio *Vermischte Bemerkungen*, 96, *Schriften*, 2°, p. 456 (*Blüthenstaub*, 97, p. 457): "Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter".

⁴⁷¹ Cfr. 15, *Schriften*, 2°, p. 113: "Die Philosophie soll nicht mehr antworten, als sie gefragt wird. Hervorbringen kann sie nichts. Er muß ihr etwas gegeben werden".

⁴⁷² *ivi*, p. 114: "Unterscheidung der Philosophie von ihrem Produkt -den philosophischen Wissenschaften".

⁴⁷³ *ivi*: "Das Gefühl kann sich nicht selber fühlen".

⁴⁷⁴ *ivi*: "Die Grenzen des Gefühls sind die Grenzen der Philosophie".

⁴⁷⁵ 16, *ivi*: "Gefühl scheint das Erste. Reflexion das Zweyte zu seyn".

⁴⁷⁶ *ivi*.

⁴⁷⁷ Cit., p. 124: "Diese Richtung auf oder, besser, diese Sehnsucht nach dem Absolute ist geradezu der Kern der intellektuellen Anschauung".

⁴⁷⁸ *Unbestimmte Sätze*, 19, pp. 115-116: la materia dell'Intuizione intellettuale è offerta dal sentimento; la riflessione dà la forma, la materia è il permanente, il non mutevole.

⁴⁷⁹ Moretti, cit., p. 75. Cfr. *Glauben und Liebe*, 96, *Schriften*, 2°, p. 543: "Ich bin Du"; *Das allgemeine Brouillon*, 398, *Schriften*, 3°, p. 314: "Lo Stato e Dio, come ogni entità spirituale, appare non nella sua unicità, ma in migliaia di multiformi immagini. Dio appare tutto intero soltanto panteisticamente -e soltanto nel Panteismo Dio è tutto intero dovunque, in ogni individualità. Così per il grande Io, l'Io comune e il Tu comune sono soltanto complementi. Ogni Tu è un complemento al grande Io. Noi infatti non siamo Io, ma possiamo e dobbiamo divenire Io. Noi siamo un germe che può diventare Io. Dobbiamo tutti trasformarci in Tu, in un secondo Io, soltanto per tal via ci solleviamo al grande Io, che è Uno e Tutto al tempo stesso".

⁴⁸⁰ *Vermischte Bemerkungen*, 109, *Schriften*, 2°, p. 462.

⁴⁸¹ Moretti, cit., p. 45.

⁴⁸² *ivi*, p. 49. Ci sembra opportuno ricordare che il pensiero di Novalis, come quello alchemico, è rivolto ad un processo infinibile; la garanzia del fondamento e la sua attingibilità nell'Intuizione intellettuale non implicano un materiale attingimento dell'età dell'oro, che esiste sì, ma soltanto come U-topia, come "differenza" che innesca il moto del pensiero e della storia.

etimologico della parola- perché “poetico” è il principio che anima l’Universo intero.⁴⁸³ La poesia ha dunque valenza di religiosità; come afferma Novalis in un noto passaggio delle *Vermischte Bemerkungen*,⁴⁸⁴ “poeti e sacerdoti erano all’inizio la stessa cosa, e soltanto tempi successivi li hanno separati”.

Come osserva Moretti, e come abbiamo da molto tempo anticipato, il Romanticismo tedesco risolve dunque il problema kantiano del *Mittelglied* attribuendo all’arte la natura del pensiero religioso.⁴⁸⁵ Il ciclo del razionalismo illuminista si chiude, come ogni Razionalismo, nel fallimento: a mostrarne le crepe sono state le aporie -più schiettamente: il naufragio- cui esso va incontro quando debba dar conto della realtà del fare artistico.

La religiosità dell’arte nel Romanticismo e in Novalis, emerge chiaramente nell’analisi di Moretti, e si presta, a nostro avviso, anche ad ulteriori raffronti. Così, quando si afferma che il poeta percorre nell’interiorità un cammino che è “*ordo inversus*” verso il “riattingimento di un ordine superiore già da sempre in vigore”,⁴⁸⁶ si delinea una vicenda del tutto analoga, sul piano delle strutture logiche, a quella della costruzione del corpo spirituale, della “cristificazione” böhmiana, del recupero della condizione prelapsaria: le parole del poeta divengono il diario di bordo sulla via della Reintegrazione, una lettera dal Nuovo Mondo: questa vicenda è ciò che i Romantici definiscono potenziamento della coscienza e romantizzazione del mondo,⁴⁸⁷ ed è una vicenda della cui “realtà” si giudica attraverso i frutti. “Poetare è generare” dice il vitalista Novalis, è generare nuova realtà; la “verità” poetica è una costruzione che si oggettiva, non un mero atto o una dichiarazione.⁴⁸⁸ Far arte è *comunicare* ciò che può divenire manifesto soltanto nella *rappresentazione*;⁴⁸⁹ noi abbiamo coscienza del nostro rapporto con l’Assoluto, e, nel comunicare, portiamo all’esterno l’interno, e conosciamo l’esterno come interno.⁴⁹⁰

La rappresentazione poetica di questo rapporto con l’Assoluto è da cercarsi verosimilmente nei tardi *Hymnen an der Nacht* del 1799-1800, pubblicati nell’ultimo numero dell’*Athenäum* (3, 2, 1800). Qui Novalis, facendo perno sulla visione estatica, sull’autentica iniziazione ricevuta davanti alla tomba di Sophie nel Maggio 1797, restituisce nella forma poetica il più profondo attingimento della sua “filosofia”, e stabilisce una prospettiva del tutto nuova, destinata ad inaugurare una nuova forma di pensiero: difficilmente se ne può sopravvalutare la portata. Basti considerare infatti quanto essa influenzi la comprensione del pensiero mitico, quanto essa sia presente, ad esempio, nella grande ricerca di Kerényi, per comprendere quanto innovativa sia la concezione novalisiana della compresenza e reciproca necessitazione degli opposti, quale essa appare negli *Inni alla Notte*, come *presenza del buio nella luce*.⁴⁹¹ Si può dire, anzi, che con essi si apre per la prima volta l’autentica comprensione del pensiero mitico.

Il filo conduttore degli *Inni alla Notte* è profondamente religioso, ed è costituito dal superamento della morte nella prospettiva dello schiudersi, con essa, di una più alta forma di vita; un tema che troveremo anche in Schelling. Qui però è importante il percorso che guida alla conclusione, un percorso che prende

⁴⁸³ *ivi*, pp. 94-95.

⁴⁸⁴ 75, *Schriften*, 2°, pp. 444-446.

⁴⁸⁵ Moretti, cit., p. 96. Significativo è inoltre un passaggio di Moretti che precede (p. 94) quello sopra riportato quasi letteralmente: la concezione romantica, afferma Moretti, “attinge la ‘garanzia’ del sospirato fondamento compiendo l’ultimo, ispirato passo della propria storia”: la poieticità dell’esistenza umana viene fatta coincidere con la vita originaria di un principio poetico che anima il mondo. L’essenza della religiosità viene “individuata in quell’orizzonte lungo la cui linea si erano saldati il momento poetico e il momento organico della vita dell’universo” (p. 95). Si giunge così al riconoscimento religioso (o sacro) del carattere poetico dell’esistenza (*ivi*). Moretti sottolinea poi in corsivo “*anche nella sua forma societaria*”. Su questa associazione dei due momenti, i passi di Novalis sono infatti assolutamente inequivoci, ma su questo torneremo alla fine, perché essi sono, a nostro avviso, sociologicamente significativi. Qui ci preme soltanto mettere in evidenza un aspetto sul quale abbiamo più volte insistito nel testo. La poesia, l’arte come “sapere” che va oltre i limiti della Ragione, in tanto si fonda in quanto presuppone la possibilità di attingere con essa, in forma non concettuale, il sapere di un essere originario che nella sua unità e totalità deborda i limiti di ogni sapere concettuale, per sua stessa natura frutto della distinzione discriminante, e perciò “vero” soltanto in un intorno limitante e limitato. Il “sapere” poetico è dunque “vero” soltanto in grazia della “verità” dell’essere originario: in altre parole, può avere un fondamento soltanto in una concezione religiosa del cosmo. Senza quest’ultima, l’arte è soltanto la maschera di un sostanziale Nihilismo che scivola nella violenza del gesto arbitrario: il Romantico, al termine della propria parabola, per restar coerente a se stesso *deve* dichiararsi religioso (sull’origine idealista, e non romantica del Nihilismo, cfr. le conclusioni di Moretti a pp. 191-192). Speriamo con ciò di aver chiarito ancora una volta qual’è il filo conduttore della nostra ricerca, *perché*, partendo dallo Gnosticismo, dal non-conformismo religioso, dalle eresie e dalle loro lotte, dall’alchimia *spirituale* e dalla teosofia, con i loro “saperi” segreti, personali, conventicolari, facciamo culminare la ricerca stessa con il Romanticismo. In questo percorso c’è infatti, a nostro avviso, il percorso di una religiosità che, divenuta finalmente ciò che voleva da sempre essere, *rapporto individuale con l’Ineffabile e Assoluto*, si trasforma in “verità” *esistenziale*, dunque artistica e poetica. Dietro il grande ruolo sociale assunto dall’arte negli ultimi due secoli, c’è una lunghissima storia.

⁴⁸⁶ Moretti, cit., p. 105.

⁴⁸⁷ *ivi*, pp. 104-105.

⁴⁸⁸ *ivi*, pp. 106-107, e relative citazioni da Novalis.

⁴⁸⁹ *ivi*, p. 113 e p. 127; si noti la vicinanza con Schleiermacher sul tema dell’attingimento che può collocarsi soltanto nell’ambito della rappresentazione. Sui rapporti tra Schleiermacher e Novalis, mediati dal Pietismo di Hermhut, e sull’influsso di *Über die Religion* su Novalis, che ne fu lettore, cfr. in Moretti la n. 38, pp. 197-199. Ayrault, 3°, pp. 494-495, sottolinea l’analogo atteggiamento critico (“critique impitoyable”) di Schleiermacher e Novalis nei confronti dell’Illuminismo, ma mette anche in luce un diverso rapporto nei confronti del Pietismo di Hermhut: in effetti gli incisi sprezzanti di Novalis nei confronti della comunità sono più d’uno. Si deve tuttavia rilevare che nei *Fragmente und Studien 1799-1800*, 9; 82; 607; (*Schriften*, 3°, pp. 557; p. 566; p. 667) Novalis discute temi di origine pietista trattati da Schleiermacher (il Cristianesimo come religione generale).

⁴⁹⁰ Moretti, p. 131, che annota anche (p. 132): “Sulla scia di Plotino, dunque, Novalis cerca di trovare un’uscita dalle secche di Kant e di Fichte, un’uscita che indubbiamente lo conduce molto vicino alla prima speculazione di Schelling”.

⁴⁹¹ Pensiamo, come puro esempio, alla lettura kerényiana del “lato oscuro” di Febo: la “Grecia” luminosa di Winckelmann rivela tutta la propria ideologica falsità.

spunto precisamente dall'affermazione dell'esigenza di un lato oscuro e notturno, affinché da esso si alimenti il lato luminoso e diurno dell'esistenza. Se la luce è "il Re della natura terrestre", la Notte è "la Regina del mondo" che anima un mondo più santo.⁴⁹² Si ripete qui il tema dei ruoli complementari di Re e Regina che fu già di *Glauben und Liebe*, e che appare sotto forma di *syzygie* o di coniugio alchemico al termine della favola di Klingsohr nell'*Enrico di Ofterdingen*. Ciò che è importante negli *Inni*, è per l'appunto il ruolo non-negativo del lato notturno -per estensione, della morte; esso infatti appare come un grembo che schiude le proprie ricchezze allo spuntare di un nuovo giorno, portatore di un più alto livello di esistenza. Il significato dell'iniziazione ricevuta sulla tomba di Sophie, che appare nel 3° *Inno*, si traduce nell'immagine che la precede, nel 2° *Inno*: senza il riposo notturno la natura non splendrebbe nella luce del giorno. Dunque la notte, come la morte, ha un potere trasmutativo; come nell'opera alchemica, la notte e la morte non sono opposte alla vita, perché i due regni sono parti integranti e inscindibili della vita stessa, intesa nel suo senso più ampio e completo: il 4° *Inno* si chiude con la rivelazione che l'energia del giorno è il frutto segreto della notte;⁴⁹³ allo stesso modo la morte trasmuta in direzione di una vita spirituale.⁴⁹⁴

Nelle *Vermischte Bemerkungen*, Novalis aveva scritto,⁴⁹⁵ in consonanza a quanto scriverà Schleiermacher in *Über die Religion*: "Nulla è più indispensabile alla vera religione, di un *Mittelglied* che ci lega al divino. L'uomo non può legarsi immediatamente ad esso, ma nella scelta di questo *Mittelglied* è assolutamente libero". Nel 5° *Inno* egli riprende questo tema, e pone Cristo come mediatore dell'annuncio di Resurrezione per l'umanità, così come lo era stata Sophie per lui negli *Inni* precedenti, tramite la visione dinnanzi alla tomba. Nel 6° e ultimo *Inno* dal titolo significativo ("*Sehnsucht nach dem Tode*") Novalis approda dunque a una spiritualità che potremmo definire böhmanica, ma anche "gnostica" nel senso più profondo della parola: la morte -e la conseguente spiritualizzazione dell'uomo-⁴⁹⁶ è un ritorno alla "casa paterna" (Zum Vater wollen wir nach Haus) esattamente come nell'*Inno della Perla*: la tomba schiude la via della vera Patria, chiude cioè un ciclo per aprirne un altro più degno dell'interiore realtà dell'uomo.

L'utopia di Novalis -che è poi, più in generale, l'utopia romantica - è evidente: soltanto in un mondo "poetizzato", in grado di accogliere in sé gli opposti, di comprendere la duplicità del reale, di vivere quest'armonia (la comprensione è un fatto esistenziale che parte dall'amore e dalla volontà, non è un astratto movimento della Ragione) soltanto questo mondo può schiudere all'uomo la patria cui egli è destinato,

⁴⁹² *Athenäum*, 3, 2., p. 188 e p. 190.

⁴⁹³ *ivi*, p. 195: "Ich lebe bei Tage/Voll Glauben und Mut/Und sterbe die Nächte/In heiliger Glut". In *Das allgemeine Brouillon*, 211, *Schriften*, 3°, p. 277, aveva scritto: nel sonno il corpo assimila l'anima, nella veglia ne riceve gli stimoli. Nel sonno si allentano i legami del sistema, nella veglia si stringono.

⁴⁹⁴ *Hymnen*, subito sopra: "Ich fühle des Todes/Verjüngende Flut/Zu Balsam und Äther/Verwandelt mein Blut".

⁴⁹⁵ 73, *Schriften*, 2°, pp. 440-442 (*Blüthenstaub*, 73, pp. 441-443).

⁴⁹⁶ È possibile che Novalis abbia recepito via Böhme il concetto di "corpo astrale" che si configurerebbe nel figlio di Enrico di Ofterdingen e di Matilde, Astralis, figlio anche, sul piano simbolico, della congiunzione degli opposti (cfr. *Enrico di Ofterdingen*, ed. cit., p. 141 e n. 2, p. 207). Il riferimento böhmanico si può trovare in *Aurora*, 20, 60 sgg., S.S., I, p. 292 sgg. (la nascita siderale nelle "acque superiori", patria dello Spirito Santo e dell'uomo "cristificato", oltreché degli angeli). Questo mondo celeste è definito da Böhme "Himmel der Liebe", e la nascita siderale "in der Liebe im süßen Wasser steht"; Novalis parla di "Reiche der Liebe". Per l'influsso di Böhme su Novalis, cfr. W. Feilchenfeld, *Der Einfluß Jakob Böhmes auf Novalis*, G.S., Heft. 22, Berlin, Ebering, 1922. Dopo aver sottolineato la struttura "neoplatonica" dell'universo di Böhme, la pessima ricezione della sua teosofia nel XVIII secolo illuminista, e l'opera di Oetinger, Feilchenfeld sottolinea lo stretto rapporto di Herder con Oetinger. Novalis fu attento lettore di Herder, ma anche di Lavater, il quale, a sua volta, fu vicino a Swedenborg, böhmanista, sul problema della fisiognomia (cfr. *supra*, n. 507). Dunque le letture importanti per la formazione del pensiero di Novalis, sono in rapporto diretto o indiretto con l'opera di Böhme: "so gibt sich eine Kette unmittelbarer Zusammenhänge, die von Böhme über Swedenborg, Oetinger, Lavater, zu Hardenberg führt" (p. 38). Il pensiero di quest'ultimo era quindi già legato a Böhme prima di farne la conoscenza diretta tramite Tieck; quando lo conobbe, ne fu entusiasta per le descrizioni dell'eterno sbocciare della natura, e lo collocò accanto a Paracelso e Plotino (conosciuti tramite Tiedemann) tra i propri referenti. Su queste basi nacque l'Idealismo magico di Novalis, e la sua concezione della natura come simbolo (Sinnbild) e *Figur* della *Urkraft* (p. 74). Feilchenfeld ne rintraccia quindi per via indiziaria i possibili prestiti diretti nell'*Enrico di Ofterdingen*, scritto poco dopo la lettura di Böhme, e dichiaratamente in rapporto con quest'ultimo. Diversa la posizione di C. Paschek, *Der Einfluß Jakob Böhmes auf das Werk Friedrich von Hardenberg (Novalis)*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität, 1967. Paschek discute tutte le precedenti tesi sull'argomento, e sottolinea la mancanza di prove circa il rapporto indiretto tra Novalis e Böhme; in particolare non accetta i rapporti fondati su presunti parallelismi tra pensiero romantico e teosofia di Böhme; quanto alle tesi di Feilchenfeld, nega un rapporto tra la dottrina di Lavater e quella di Böhme, in particolare sottolinea il negativo rapporto di Lavater con Oetinger (pp. 64-67; cfr. Feilchenfeld, pp. 29-31). Paschek ricorda poi (p. 69) l'antipatia di Herder per la teosofia di Böhme, importante perché Herder influì fortemente su Novalis (sull'argomento cfr. però *supra*: non si può ignorare che il legame Herder-Hamann riconduce necessariamente a Böhme, sia pure in modo indiretto). Egli passa poi a considerare i riscontri "oggettivi" e sottolinea che la lettura di Tiedemann (cit.) conduce Novalis vicino alla mistica neoplatonica, e quindi anche alla teosofia e a Böhme (p. 108); in essa Novalis trova fondamento teorico per l'Idealismo magico; Paschek sottolinea anche, sulla scorta di Mähl (*ivi*, in n. 2) che mentre i concetti di emanazione e di *anima mundi* erano già noti a Novalis, qui egli incontra per la prima volta, in Plotino, il concetto di estasi. In conclusione (pp. 343-345) si può parlare di influsso soltanto a partire dalle letture del 1800; il concetto di influsso indiretto è controvertibile. Indizi di una familiarità precedente con Böhme esistono, ma valgono soltanto come premessa al successivo influsso. Il fondamento mistico-teologico della tarda poetica (*Das allgemeine Brouillon*) e l'Idealismo magico rappresentano la base per definire il significato di Böhme per Novalis; l'irruzione della sua teosofia vi si manifesta sotto la forma della conoscenza poetica della realtà; Novalis comprende la dottrina della *signatura* come conoscenza sensibile del mondo, tramite la quale giungere a una visione poetica della natura. Evidente è infine l'influsso diretto sull'*Enrico di Ofterdingen*, tesi questa universalmente condivisa. Sul rapporto tra Böhme e Novalis, argomento difficilmente districabile per quanto riguarda il rapporto indiretto precedente la lettura diretta, ci sembra complessivamente più equilibrata e soddisfacente (vorremmo dire: ecumenica) la posizione di P. Kluckhohn, *Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung*, Novalis, *Schriften*, vol. 1°, cit., pp. 37-38, che riportiamo qui di seguito: "Obbiettivi essenziali del pensiero di Böhme sono già divenuti familiari a Novalis prima dello studio della sua opera, perché furono elaborati dalla grande corrente della letteratura mistico-neoplatonica del tardo Medioevo, e sboccarono di nuovo nella prosecuzione di questa corrente nella letteratura spirituale e occulta del XVIII secolo. Così la dottrina che l'autoconoscenza e la conoscenza dell'universo siano la stessa cosa, e l'idea dell'*analogia entis*, della ripetizione di tutto lo spirituale nel sensibile, e del riconoscimento dello spirituale nella natura, che professarono, tra gli altri, Herder, Schelling e Baader". Quest'idea, lo ricordiamo, fu originariamente paracelsiana.

l'utopico Eden delle origini. Questo significa trasferire l'arte nella vita, perché l'arte è il luogo-non-luogo dove si *rappresenta* la conciliazione degli opposti. Novalis comprende però molto bene che questo può essere soltanto l'asintoto di un percorso: lui stesso aveva affermato che un'età dell'oro non vi sarà mai. A lui non resta quindi che *rappresentarla* nelle sue fiabe, come in quell'*Enrico di Ofterdingen* dove, a quel che riferisce Tieck,⁴⁹⁷ avrebbe dovuto iniziare un ciclo di sette romanzi, nei quali racchiudere la propria "filosofia".

In linea generale è molto significativo il rivolgersi di Novalis alla fiaba -scelta comune nel Romanticismo- non soltanto perché in essa è possibile dare espressione simbolica alla coesistenza degli opposti, ma perché di ciò, come del carattere antirazionalista *par excellence* della fiaba, egli ha chiara cognizione programmatica.⁴⁹⁸ Quanto all'*Enrico di Ofterdingen*, quest'ultimo lavoro, rimasto incompiuto, registra chiaramente l'influenza di Böhme e Paracelso, come attestano esplicitamente, se ve ne fosse bisogno, i *Berliner Papiere* con gli appunti per la prosecuzione dell'opera.⁴⁹⁹ Moretti⁵⁰⁰ ha riportato la lettera di Novalis a Tieck nella quale, in relazione al proprio romanzo, egli esprime entusiasmo per il vitalismo di Böhme, con evidente riferimento alle poetiche pagine dell'*Aurora* sullo sbocciare della natura come manifestazione divina.

Non è nostro compito, né ci sembra necessario, entrare nei dettagli del simbolismo dell'opera, per i quali rinviando al commento e alle note di Arena in ed. cit. Qui ci limitiamo a segnalare alcuni motivi, al puro scopo di indicare gli sbocchi della filosofia di Novalis nella loro traduzione poetica, fermandoci alla pura segnalazione, senza esporre e motivare in dettaglio.

Innanzitutto il tema del viaggio iniziatico; come già ne *I discepoli di Sais*, l'opera descrive il percorso d'un viaggio alla ricerca di se stessi, di una conoscenza interiore che è la sola in grado di schiudere al protagonista la reale visione del mondo: i due processi si condizionano reciprocamente. A questo riguardo, Novalis sottolinea l'insufficienza della Ragione, sia tramite la figura del padre di Enrico, che dimentica e sottovaluta l'importanza del sogno; sia tramite quella dello scrivano -della sua lampada accecante, delle sue vuote compilazioni- nella favola di Klingsohr, dove lo scrivano stesso tenta inutilmente d'impadronirsi del mondo e di rendere innocua Favola (altro personaggio dal nome trasparente) che però farà rinascere il mondo riportandolo all'epoca edenica, nella quale tutto il creato parlava il linguaggio adamico.

Il sogno ha un ruolo fondamentale nella narrazione, sin dall'apertura del libro, a motivo del suo carattere profetico. Si può dire, anzi, che il sogno vi appare più reale della realtà, perché scopre di questa gli aspetti segreti, e con ciò apre la via del futuro. A questo riguardo ci sembra interessante il mito dell'età dell'oro così come esso si configura in Novalis, non soltanto nell'*Enrico di Ofterdingen*: l'età dell'oro viene infatti posta indifferentemente tanto nel passato quanto nel futuro, rivelando con ciò il proprio carattere di U-topia. Novalis, si noti, non configura un "reale" movimento di allontanamento/ritorno come gli Gnostici; egli sembra di fatto alquanto vicino all'esplicita posizione di Herder, secondo il quale, come si ricorderà, l'Eden non è mai esistito se non come mito, ma proprio per questo è un programma ed è la meta destinata all'uomo.

Novalis aveva già mostrato di poter porre in un passato del tutto fantastico il proprio mito del futuro, collocandolo in un Medioevo mai esistito, semplicemente sognato, come il Medioevo dei Romantici, in *Die Christenheit oder Europa*,⁵⁰¹ nel cui ambito egli formula il mito romantico dell'armonia di tutto con tutto, rappresentata nelle sue forme sociali. Questa indifferenza al posizionamento dell'obiettivo, in base al quale si può pensare un futuro modellato su un passato idealizzato,⁵⁰² ha la propria radice in una posizione teorica chiaramente espressa da Novalis in *Das allgemeine Brouillon*⁵⁰³ riguardo ai percorsi della storia: "Se l'umanità progredisca, questa è una domanda filosofica particolare cui non si può rispondere; perché non domandarsi anche: cambia, l'umanità? Questa domanda è a un più elevato livello: dal cambiamento soltanto si può trarre una conclusione sul miglioramento o sul peggioramento". Dunque Novalis respinge come ideologico il mito del Progresso, limitandosi a registrare la realtà della continua trasformazione, e lasciando sospeso il giudizio, da rapportarsi all'obiettivo utopico, che nulla impedisce di situare indifferentemente tanto nel futuro quanto nel passato. Il problema vero è comprendere se i tempi mostrano una tendenza al modello, ovvero un allontanamento da esso.⁵⁰⁴

Il mito romantico dell'armonia percorre dunque l'intero romanzo, anche negli incisi come la fiaba del 3° capitolo, ambientata in Atlantide -luogo deputato dell'Utopia- dove si allude all'esigenza di armonizzare vita contemplativa e vita pratica: la riuscita dell'opera è segnata anche qui dalla nascita del figlio alchemico, frutto di quell'amore che è la sola pulsione dalla quale può nascere l'unione degli opposti, preludio ad ogni possibile vita. Un elemento "gnostico" è infine costituito tanto dalla concezione del viaggio iniziatico di Enrico, che è un viaggio di *ritorno verso la patria originaria*, quanto dall'episodio del libro sfogliato nella caverna

⁴⁹⁷ In *Enrico di Ofterdingen*, ed. cit., p. 161.

⁴⁹⁸ Cfr. *Das allgemeine Brouillon*, 883, *Schriften*, 3°, p. 438: "Nulla è più contrario allo spirito della fiaba, di un Fato morale, di una coerenza normativa. Nella fiaba c'è la pura anarchia della natura".

⁴⁹⁹ Cfr. *Schriften*, 1°, p. 341 e p. 347.

⁵⁰⁰ Cit., p. 170.

⁵⁰¹ Cfr. *Schriften*, 3°, p. 497 sgg. Si ricordi anche la visione ideologica del Medioevo tedesco di Wackenroder, nello scritto dedicato a Dürer.

⁵⁰² Cfr. le righe conclusive di *Die Christenheit oder Europa*, p. 524.

⁵⁰³ 633, *Schriften*, 3°, p. 381.

⁵⁰⁴ La storia, secondo Novalis, dovrebbe esser scritta dai poeti "perché soltanto i poeti conoscono l'arte di collegare opportunamente le circostanze" (*Enrico di Ofterdingen*, ed. cit., p. 77). La vera conoscenza è intuitiva, non concettuale. Senza esprimersi chiaramente, qui Novalis sembra rivendicare al poeta essenzialmente un ruolo ideologico-politico.

dell'eremita, che caratterizza il tema della rivelazione in attesa da tempo immemorabile, destinata soltanto all'Eletto inviato o giunto per riconoscerli se stesso. Questo autoriconoscimento di Enrico, che legge la *propria* storia in un libro, è stato giustamente interpretato da Arena⁵⁰⁵ anche alla luce della stessa filosofia di Novalis: si tratterebbe cioè di uno scambio dialettico tra soggetto e oggetto, nel quale ciascuno diviene sulla base dell'altro entro una relazione nella quale i due poli sono paritetici, e sono quindi, ciascuno, tanto soggetto quanto oggetto.

Potremmo chiudere qui il sommario esame del pensiero di Novalis, se non ce ne fosse un aspetto che ci eravamo riproposti già di trattare per la sua rilevanza sociologica: le posizioni da lui assunte relativamente alla società e allo Stato, che delineano un'interessante continuità *sociologica* con molti lontani protagonisti della nostra storia, a partire dagli stessi Gnostici.

Il testo fondamentale per l'argomento è notoriamente costituito da *Glauben und Liebe*; tuttavia, prima di affrontarlo vogliamo segnalare il nodo del pensiero di Novalis, attraverso il quale la sua concezione dell'interrelazione generale vigente nell'Universo, e il suo mito romantico dell'armonia, si trasformano in mistica statale con una mossa repentina degna del miglior razionalismo subalterno.

Il principale nodo di connessione lo troviamo proprio in quel passaggio di *Das allgemeine Brouillon* che avevamo già identificato come significativo per la trasformazione in "Tu" del fichtiano non-Io, e che, non casualmente, è etichettato da Novalis sotto il titolo "Politik".⁵⁰⁶ Scrive Novalis: "La dottrina del Mediatore consente di essere usata in politica. Anche qui il Monarca -o i governanti- (*scil.*: sono) Rappresentanti dello Stato. Mediatori dello Stato. Ciò che vale là, vale qui. In ogni buon cittadino brilla il *Genio dello Stato* (corsivo suo) così come in una comunità *religiosa* un Dio personale si mostra il medesimo in mille forme (corsivi nostri). *Lo Stato e Dio come ogni entità spirituale* (corsivo nostro) risplende non in *uno solo* (corsivo suo) ma in mille multiformi aspetti." etc. Dunque il rapporto Stato/cittadino ricalca quello di Uno e molteplice, con le loro *signaturæ*;⁵⁰⁷ il che è quantomeno preoccupante, sia perché lo Stato è molto meno lontano e astratto, ma molto più immediatamente costrittivo, del buon Dio; sia perché è a dir poco inquietante pensare a chi, come, perché e per quali imperscrutabili vie, distribuisce ai cittadini le rispettive *signature*. A Dio e al Fato, questa imperscrutabilità si concede per assioma e per necessità -la proprietà è loro connaturata: allo Stato c'è quantomeno di che discuterne.

Il fatto è che, secondo Novalis, "il cittadino *perfetto* (corsivo nostro) vive interamente nello Stato -non ha alcuna proprietà all'infuori dello Stato/Il diritto delle genti è l'inizio della legislazione universale per uno Stato universale".⁵⁰⁸ L'Assoluto è divenuto un Incubo: la traduzione politica dell'ontologia, comune nel razionalismo subalterno, ha trasformato l'infinita imprevedibilità della vita, il dolore e la gioia del quotidiano *pólemos*, la sua *libertà*, in un ordinato alveare. Anche questo frammento s'intitolava "Politik".

Per Novalis lo Stato è un'entità mistica, è il *Macranthropos*! Scrive infatti:⁵⁰⁹ "Lo Stato è sempre stato istintivamente suddiviso secondo le *relative* vedute e cognizioni della natura umana -lo Stato è sempre stato un *Macranthropos*, le corporazioni = le membra e le particolari facoltà -le condizioni = le facoltà. Il nobile rappresentava la facoltà etica, il prete quella religiosa, il sapiente l'intelligenza, *il Re la volontà* (corsivo suo)", e conclude (in corsivo): "*Umanità allegorica*" che non è una buona premessa per trattare il vivente, notoriamente restio a farsi ridurre a simbolo.

Astrattizzando prosegue⁵¹⁰ (corsivi suoi): "Soluzione del principale problema politico. È possibile una vita politica? oppure: sono possibili collegamenti *a priori* degli *elementi politici* contrapposti? *Stato geniale* (Riunione degli opposti)".

Il mito di Novalis è evidentemente una società dove ciascuno stia "al posto suo" e sia contento di starvi per massimizzare il benessere di un'entità tanto metafisica da far invidia al *Deus absconditus*: lo STATO a tutte maiuscole, paurosamente vuoto di vita come l'*Abgrund*. In questo maestoso edificio sulle nuvole non sembra insinuarsi mai il sospetto che lo Stato *reale*, dove vive il cittadino *reale*, sia un'empirica baracca in continuo restauro, una costruzione -sin troppo umana.

Questo Stato-*Macranthropos* -sostanzialmente una colonia di simbrionti razionali nel suo funzionamento- ha anch'esso un preciso antecedente ontologico (anche se nel testo se ne parla poco dopo). Scrive infatti Novalis:⁵¹¹ "Il mondo è un *Macranthropos*. C'è uno Spirito del mondo (*Weltgeist*) come c'è un'anima mundi (*Weltseele*)"; e subito dopo: "Costruire l'anima è partecipare alla costruzione dell'*anima mundi*" concetto che può far pensare, alla lontana, ad altri analoghi, più antichi, imperniati su una generale circolazione di forze e sul ruolo dell'uomo nel riassetto dell'Universo; ma che, trasferito nella quotidianità amministrativa dello Stato, non promette nulla di buono. Lo Stato-*Macranthropos* si trasforma infatti in un

⁵⁰⁵ Enrico di Ofterdingen, cit., p. XXIV. L'episodio si può così condensare: nella caverna dell'eremita, Enrico trova un libro illustrato, scritto in una lingua ignota; nelle illustrazioni scopre se stesso e le persone conosciute in vita; vi scorge anche un proprio glorioso futuro; le ultime immagini sono però incomprensibili, e gli sembra che manchi la parte finale del libro.

⁵⁰⁶ 298, p. 314, cit.

⁵⁰⁷ Novalis era interessato alla fisiognomia, cui accenna nei propri scritti; cfr. *Fragmente und Studien 1799-1800*, 80 e 509, *Schriften* 3°, p. 566 e p. 639. Egli ne sottolinea sia il fondamento religioso che la difficoltà, intesa, analogamente a Swedenborg e Lavater, come dovuta alla tendenza umana a mascherare la propria realtà interiore; propone inoltre un non meglio definito nuovo approccio.

⁵⁰⁸ *Das allgemeine Brouillon*, 189, *Schriften*, 3°, p. 273.

⁵⁰⁹ *ivi*, 261, p. 286.

⁵¹⁰ *ivi*, 262, p. 287.

⁵¹¹ *ivi*, 407, pp. 316-317.

“proprietario” che assegna qualcosa ai suoi cittadini; annota Novalis:⁵¹² “Ciò che ha il privato, lo ha dallo Stato. Le imposte sono una restituzione. Stipendio statale”. Subito sopra⁵¹³ si era così espresso prendendo in considerazione soldati e intellettuali: “I soldati hanno abiti colorati perché sono i fiori dello Stato, gli *entusiasti* in senso mondano. Ossido. Gli intellettuali sono carbonio -perciò natura che brucia, che concentra la luce, che lega -che scalda e infoca- grande trasformazione in ossigeno” (corsivi suoi). Quanto ai mercanti, le idee di Novalis sono assai particolari; egli li loda, sì, li manda in scena come rappresentanti della vita pratica, quindi indispensabili; a patto però che siano quelli -fantastici- del suo Medioevo fantastico; quelli “veri”, contemporanei, che lui conosce, li detesta. Scrive infatti:⁵¹⁴ “Il nobile spirito di commercio, il vero grande commercio, è fiorito soltanto nel Medioevo, particolarmente al tempo dell’Hansa germanica. I Medici, i Fugger, erano mercanti come si deve. I nostri mercanti in generale, gli Hope, i Tepper, sono nient’altro che rigattieri”. Subito sopra⁵¹⁵ aveva affermato: “La *Deutschheit* è pura popolarità, e perciò un ideale”.

Veniamo ora dunque a quel *Glauben und Liebe* sottotitolato *ovvero il Re e la Regina* che, come nota Samuel nella *Einleitung*,⁵¹⁶ divenne il fondamento della concezione romantica dello Stato.⁵¹⁷ L’opera, in omaggio al nuovo re Federico Guglielmo III, trasferisce sul piano politico la filosofia di Novalis, con risultati a nostro avviso non brillanti.

Novalis, già nelle contemporanee *Vermischte Bemerkungen*, aveva immaginato uno Stato fondato sul perfezionamento individuale dei singoli cittadini,⁵¹⁸ e aveva stabilito che tra Monarchia e Democrazia, l’unica differenza è che anche in quest’ultima c’è un monarca, costituito in tal caso dalla massa;⁵¹⁹ ora, con *Glauben und Liebe* vuole andar oltre, descrivendo più in dettaglio una dottrina che vuol mostrarsi *indifferente e superiore* rispetto agli argomenti della lotta politico-sociale e alla prassi consolidata in ogni esercizio del potere. In un misto di proclami velleitari e di ossequio delle gerarchie, sembra che egli voglia porgere se stesso, e con sé il ceto degli intellettuali, come consigliere per il bene di tutti, dicendo quel che tutti dovrebbero fare....salvo non averlo mai fatto.

In altre parole egli immagina un re e una classe dirigente premurosi di un popolo rispettoso e obbediente, grazie ai luminosi suggerimenti degli intellettuali, corporazione con un proprio ruolo riconosciuto; qui si tocca con mano l’ingenuità, per non dir altro, del voler trasferire in terra l’ordine celeste, una costante che percorre l’intera nostra ricerca, e che, nei casi in cui s’è tentato di realizzarla, ha dato esiti spiacevoli; essa costituisce il tornasole della piccola borghesia, marginale rispetto a un potere del quale pretende di riscrivere le regole, dimenticandone o ignorandone i meccanismi reali.

Un’involontaria affermazione d’impotenza -e di desiderio d’incidere maggiormente- appare già all’inizio: “Se io domani divenissi un principe”,⁵²⁰ pretesa che si sorregge sull’affermazione fatta poco sopra, che i filosofemi mistico-politici sono conseguenza del fatto che un ispirato esprime la propria interiorità in tutte le sue funzioni.⁵²¹ Dopo questa premessa generale, che è una dichiarazione di ruolo intellettuale, Novalis stabilisce il ruolo metafisico della coppia regale, come polo necessario del rapporto sociale, dichiarando la propria preferenza per il sovrano ereditario: i *parvenus* sono pericolosi.⁵²² Il re diviene così il “principio vitale dello Stato, precisamente come lo è il sole nel sistema planetario”,⁵²³ e “ogni cittadino è un funzionario dello Stato. I suoi proventi li ha soltanto come tale”,⁵²⁴ una prospettiva davvero entusiasmante. Il re però, non è un funzionario, perché non è neppure un cittadino, altrimenti verrebbe meno il vagheggiato rapporto dialettico tra due poli distinti e interconnessi, ripetitivo dello schema gnoseologico che abbiamo esaminato: la Monarchia si fonda dunque sulla fede in un uomo di nascita elevata, sulla libera accettazione di un “*Idealmensch*”.⁵²⁵ Perciò la Monarchia è un sistema stabile, perché la dialettica ruota attorno a un centro assoluto, ad un uomo innalzato ad un Fato terreno.⁵²⁶ Dopo aver auspicato un’evidenza dello Stato maggiore di quella che non si desse, e aver ampliato le analogie planetarie, Novalis annuncia perciò profeticamente: verrà un giorno nel quale non ci sarà

⁵¹² *Fragmente und Studien 1799-1800*, 89, *Schriften*, 3°, p. 568.

⁵¹³ 88, *ivi*.

⁵¹⁴ *Vermischte Bemerkungen (Blüthenstaub)*, 67, *Schriften*, 2°, p. 438 (67, p. 439).

⁵¹⁵ *ivi*, 66.

⁵¹⁶ *Schriften*, 2°, p. 482.

⁵¹⁷ Sull’argomento cfr. Ayrault, 4°, p. 225 sgg., che parte da Novalis per diffondersi poi sugli altri Romantici. Significativo il titolo del capitolo: “Dove si sopprime l’individuo: *Fede e amore ovvero il Re e la Regina* di Novalis”. Ayrault trova significativa la parola “*Staatsbürger*” usata da Novalis per “cittadino”. In *Das allgemeine Brouillon*, 250 e 252, *Schriften*, 3°, pp. 284-285, Novalis, ricalcando un pensiero che aveva in comune con Böhme, quello della priorità del perfezionamento individuale, aveva sottolineato che le leggi -dunque l’uso costrittivo del potere- sono inevitabile conseguenza dell’imperfezione degli uomini. Ciò nonostante egli sviluppa di fatto una dottrina dello Stato perfetto per cittadini perfetti.

⁵¹⁸ 42, *Schriften*, 2°, p. 430; 47, p. 432.

⁵¹⁹ *ivi*, 122, pp. 466-468.

⁵²⁰ *Glauben und Liebe*, 9, *Schriften*, 2°, p. 486.

⁵²¹ *ivi*, 5.

⁵²² *ivi*, 15, p. 488.

⁵²³ *ivi*, 17.

⁵²⁴ *ivi*, 18, p. 489.

⁵²⁵ *ivi*.

⁵²⁶ *ivi*.

un re senza Repubblica e una Repubblica senza re, perché l'uno non può darsi senza l'altra, e perciò il vero re diventerà Repubblica, e la vera Repubblica un re.⁵²⁷

Siamo dunque in presenza di uno straordinario volteggio verbale -di quelli che incattivivano Nietzsche contro la filosofia tedesca- superato soltanto da un altro volteggio di Schlegel, che negli *Athenäum Fragmente*, 214, aveva tranquillamente affermato: "La Repubblica perfetta non dovrebbe essere soltanto democratica, ma al tempo stesso anche aristocratica e monarchica". SIC!

Quanto alla regina, i suoi compiti non sono politici, ma esemplarmente domestici,⁵²⁸ e tutte le donne di sani principi e le madri premurose dovrebbero tenerne il ritratto nelle loro stanze e in quelle delle loro figlie.⁵²⁹ L'obiettivo di Novalis è preciso: vuol costruire uno schema nel quale ciascuno sia legato a un suo proprio compito, e tutti insieme gli uomini (e le donne) siano di complemento l'uno all'altro per ottimizzare l'efficienza dello Stato. In questo sistema ideale non c'è posto per la realtà della vita, per la contesa, la conquista, le rivalità, le ambizioni, i desideri ideali e materiali, cose tutte che ogni struttura di potere deve comunque mediare e quindi maneggiare -se non si occupasse di questo non avrebbe motivo di essere- sporcandosi irrimediabilmente le mani anche quando avesse -e raramente le ha- le migliori intenzioni.

Tralasciamo quindi il testo, per il resto non molto interessante (e con almeno qualche autentica banalità, come l'impeto dei giovani e la saggezza dei vecchi in materia di rivoluzione e conservazione) per tentare di valutare il significato di questa dottrina politica offerta in ossequio ai nuovi sovrani.

Novalis è un *Freiherr*, un piccolo aristocratico che ha comunque necessità di uno stipendio, magari come dirigente di una miniera di sale. Come altri Romantici egli si trova dunque nella posizione piccolo-borghese⁵³⁰ di chi ha soltanto la propria cultura per andare al mercato: il suo lavoro non produce "cose" di uso reale, il suo patrimonio non gli può dare una rendita adeguata come ai grandi aristocratici, non è un avventuriero o un mercante, un industriale, un borghese che può tentare la via dell'arricchimento, non appartiene per nascita alle grandi famiglie principesche destinate ad amministrare lo Stato; come i Cavalieri del XIII secolo ha una sua speranza di ruolo sociale e di benessere soltanto in quei ruoli che si vanno ampliando con l'ampliarsi della macchina statale: cattedre e pubblici impieghi, a pro dei quali può far uso delle proprie doti di intellettuale e ideologo.

Si tratta quindi di una figura sociale che non ha altro referente se non i potenti e le istituzioni, prima tra tutte lo Stato, cui si offre come elaboratore e dispensatore della struttura ideologica, alla cui luce il dissenso sottintende l'offerta di un nuovo e personale prodotto, conclamato migliore. Al di là delle personali convinzioni ideali e del proprio stile di vita, il poeta profeta e sacerdote evocato da Novalis è perciò una figura ben nota al sociologo Weber, allorché viene a trattare delle varie religiosità degli intellettuali di condizione modesta.⁵³¹ Il fatto che da Novalis in poi inizi l'elaborazione di una dottrina dello Stato che ribalta in terra schemi religiosi di origine teosofica, può essere indicativo della grande trasformazione sociale del XIX secolo causata dall'ingigantirsi del ruolo dello Stato, conseguenza della rivoluzione industriale. Infatti, sebbene sin dai tempi di Gelasio V e della sua dottrina dei due soli, l'architettura dello Stato terreno fosse stata concepita come copia del modello celeste, resta significativo constatare che qui si ribalta in terra un modello che discende dal non-conformismo religioso, ciò che potrebbe sembrare strano se non si tenesse presente l'eterna subordinazione della cultura marginale nei confronti del Razionalismo egemone: tale è la pretesa d'imporre al complesso disordine del mondo le elementari geometrie che stabiliscono l'ordine metafisico. Disprezzo del mondo e sogno del Millennio -antiche eredità- irrompono ora nella storia pensando di costruirvi una Gerusalemme *Biedermeier*: da questa utopica visione dello Stato, impropriamente letta da destra e da sinistra, nasceranno gli utopici orrori del XX secolo: ma sia ben chiaro che i Romantici non ne sono responsabili. Lo è forse un po' di più quel "Cristianesimo" semplificato nell'amore e nel Progresso che è, in fondo, anche una delle maschere del razionalismo illuminista, avendo dimenticato le parole del suo Fondatore: "Date a Cesare quel ch'è di Cesare". Il mondo è un'altra cosa; l'utopia lo mette in moto ma va maneggiata con cautela: ogni pensiero razionalmente espresso è necessariamente ideologico, perciò *le dottrine sono importanti e utili soltanto a patto di non credervi*.

Dei contrasti insanabili con l'Utopia fu cosciente -e vittima- Hölderlin, il più grande dei poeti romantici e anche profondo interprete della crisi ideologica del momento, a conferma dell'avvenuta svolta romantica. I due momenti della "filosofia" e dell'arte sono ormai divenuti inscindibili; e poiché l'ultimo approdo del pensiero è l'arte, con la sua capacità di superare i limiti della Ragione,⁵³² molto del pensiero di

⁵²⁷ *ivi*, 22, p. 490.

⁵²⁸ *ivi*, 27, p. 491.

⁵²⁹ *ivi*, 36, p. 493.

⁵³⁰ Assumiamo qui come altrove questa definizione di ceti, per indicare tutti coloro che debbono legare la propria esistenza a uno stipendio: includiamo quindi, nella diacronia della nostra ricerca, piccoli aristocratici, basso clero, intellettuali di corte, modesti funzionari dello Stato, docenti, etc., cui si possono accostare anche i piccoli artigiani, né industriali né proletari.

⁵³¹ In *Economia e società*, cit., si veda la complessa trattazione nel vol. 1°, pp. 471-617, cioè i §§ 7-12 del cap. V, Parte seconda. L'esposizione molto articolata con ripetuti rinvii, dissemina un po' ovunque i passaggi utili per fornire il quadro di riferimento.

⁵³² Forse il punto d'approdo del pensiero di Hölderlin si può trovare negli ultimi due versi di un suo epigramma (*Sokrates und Alcibiades*): "Und es neigen die Weisen/Oft am Ende zu Schönerm sich". Soltanto l'arte consente di intuire la reciproca connessione degli opposti, che nella storia si danno soltanto nella scissione. "Bellezza" è dunque visibilità dell'ordine divino.

Hölderlin può trovarsi soltanto nell'opera poetica, limitato essendo l'apporto degli scritti teorici.⁵³³ Tratteremo perciò di lui in modo molto stringato, inadeguato certamente alla sua importanza, per non trasformare la nostra ricerca in ciò che non può essere, in un saggio di critica letteraria.

Anche Hölderlin ebbe un'educazione pietista, decisiva per i successivi sviluppi del suo pensiero, nella cui evoluzione gli eventi dovuti alla Rivoluzione Francese ebbero un ruolo di primo piano;⁵³⁴ Hölderlin trasferiva infatti anche alla politica il mito fondamentale dei Romantici, quello dell'armonia,⁵³⁵ che sperava di veder realizzato negli esiti della Rivoluzione Francese, nei cui confronti fu inizialmente animato da grande ottimismo.⁵³⁶ Più precisamente, l'utopia in lui risvegliata dal 1789 era quella di una società che offrisse ai singoli individui la possibilità di un libero sviluppo;⁵³⁷ egli era quindi destinato, come gli altri Romantici, a scontrarsi con la realtà degli esiti rivoluzionari nello Stato giacobino;⁵³⁸ egli rimase tuttavia fedele all'utopia, che sviluppò nella propria opera come coscienza tragica della sua inconciliabilità con la storia.⁵³⁹

Il punto di partenza per la ricerca di Hölderlin è analogo a quello di Novalis: il sapere come attingimento della totalità attraverso l'Intuizione intellettuale che va oltre i limiti della Ragione; dunque esso è proprio del poeta, e si manifesta nella bellezza.⁵⁴⁰ Questa posizione di pensiero è espressa chiaramente da

⁵³³ Raccolti in trad. it. in Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Bruschi, Milano, S.E., 1987, che abbiamo consultato nella riedizione Mondadori, 1996. Gli originali sono nei *Sämtliche Werke*, hrsg. von F. Beissner, Stuttgart, Kohlhammer, voll. 3-5, (G.S.A.) o anche nell'ed. critica dei *Sämtliche Werke*, hrsg. von D.E. Sattler, Frankfurt, Stern, voll. X-XIV e XVI, 1979-1985 (F.H.A.).

⁵³⁴ Cfr. C. Prignitz, *Friedrich Hölderlin. Die Entwicklung seines politischen Denkens unter dem Einfluß der Französischen Revolution*, H.Ph.S., 40, Hamburg, Buske, 1976, che qui seguiamo per quanto concerne il legame tra il pensiero di Hölderlin e gli eventi contemporanei. Prignitz, p. 65, sottolinea l'importanza dell'influsso pietista nel patriottismo di Hölderlin e anche nella sua concezione «essenzialmente romantica» di inscindibilità di divino e mondano, e riporta un'importante osservazione di G. Kaiser (*Pietismus und Patriotismus in literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation*, 2. Erg. Aufl., Frankfurt, Athenäum, 1973, p. 43): «La secolarizzazione trasferisce l'originario legame religioso su un oggetto mondano, e pone al contempo l'oggetto mondano in rapporto con l'ambito religioso, assoluto». Il testo di Kaiser documenta la linea di continuità che da Böhme e dal Pietismo, attraverso Bengel, Oetinger, Hamann, giunge a Herder e di lì al Romanticismo, e individua lungo il percorso il trasferirsi delle strutture di pensiero neoplatoniche del Pietismo, nella concezione di Stato organico e nell'idea di Nazione; in particolare egli individua alla base di questo fenomeno l'intreccio, anche da noi segnalato, tra il Pietismo e il razionalismo illuminista (cfr. pp. XXXIV-XXXV). Kaiser ha sottolineato il ruolo del Neoplatonismo e del conseguente non-conformismo religioso a partire dalla mistica medievale e rinascimentale, dall'Ermetismo, dalla Qabbalah, dall'alchimia e dalla teosofia (cfr. p. XXV) per la formazione di questa cultura, che trova il proprio terreno di sviluppo principalmente in Germania, culminando nel Pietismo e in concetti come la progressiva realizzazione del divino nella storia, e come il parallelismo tra lo sviluppo della storia e quello, organico, della natura. Questa cultura influisce in modo determinante sul Romanticismo, sia tramite Herder, sia attraverso il ruolo dello *Stift* di Tübingen nel trasmettere il pensiero di Bengel e di Oetinger a Schelling, Hegel, Hölderlin. Fondamentale fu il Pietismo anche nello sviluppo dell'idea di Stato in Novalis. Importante infine la rivalutazione del ceto piccolo-borghese nel Pietismo, come portatore dello spirito nazionale in Herder; ciò che avvalorò quanto da noi continuamente segnalato, il radicamento piccolo-borghese del pensiero emarginato, non-conformista, rivalutato come più vicino al messaggio cristiano già agli albori del Pietismo in Arnold (cfr. p. 227). Accanto a Novalis, Kaiser ricorda Schleiermacher come altra figura di nazionalista romantico che emerge dalla secolarizzazione del Pietismo. Kaiser ha inoltre segnalato (p. 45) il carattere «religioso» dei rituali giacobini, e anche (*ivi*) l'articolarsi del patriottismo tedesco su strutture di pensiero religiose. Egli ha infine notato (cfr. p. 142) il ruolo della concezione neoplatonica del cosmo nello sviluppo nell'idea di Stato organico, da Herder in poi.

⁵³⁵ Prignitz, cit., p. 48.

⁵³⁶ *ivi*, p. 53. Hölderlin traguardava la Rivoluzione Francese nello sguardo degli intellettuali «rivoluzionari» tedeschi: il suo sogno di una Germania libera assumeva i colori dell'eternamente fantasticato Medioevo germanico: cfr. p. 62.

⁵³⁷ *ivi*, p. 89. Va sottolineata la modesta estrazione sociale di Hölderlin, e i suoi problemi economici; per lui la sola alternativa esistenziale al mestiere di Pastore, era costituita da quella di precettore in qualche ricca famiglia, attività che di fatto esercitò al termine degli studi.

⁵³⁸ *ivi*, pp. 127-139. Prignitz sottolinea il distacco utopista di Hölderlin dalla realtà degli eventi storici, e dalla «necessità» degli sviluppi che andavano maturando; lungi dall'essere un «Giacobino», come è stato sostenuto da alcuni, Hölderlin faceva prevalere un ideale utopico, molto più «liberale» che non «giacobino», perché aveva di mira una comunità rinnovata nel proprio interno, più che non una diversa società politica. Per conseguenza, come molti intellettuali tedeschi, egli aveva idee irrealistiche su quanto avveniva in Francia.

⁵³⁹ È significativa al riguardo la sua dichiarata predilezione per Sofocle, rispetto ad Eschilo ed Euripide (cfr. *Scritti di estetica*, cit., p. 145: Sofocle mette in scena «l'intelletto dell'uomo vagante nell'incomprensibile»). «Impensabile» è lo scontro del *nómos* e del *thesmós* nell'*Antigone*, come sottolinea Bodei in *Hölderlin: la filosofia e il tragico* (saggio introduttivo a F. Hölderlin, Sul tragico, Milano, Feltrinelli, U.E.F., 1994, pp. 56-57; sul tema cfr. anche il frammento *Sulla religione*, in *Scritti di estetica*, cit., p. 57, dove Hölderlin fa esplicito riferimento a tale contrasto). Bodei nota anche il nuovo sguardo sulla Grecia aperto da Hölderlin, uno sguardo rivolto al suo lato oscuro e ctonio, in radicale contrasto con l'ideologia luminosa di Winckelmann. Anche qui si nota dunque l'importanza del Romanticismo per la nuova comprensione del mito greco aperta dalle ricerche di Kerényi. L'osservazione è anche del Moretti: cfr. *infra*, n. 575.

⁵⁴⁰ cfr. M. Frank, *Intellektuelle Anschauung, etc.*, cit. p. 119 sgg. L'accostamento tra Hölderlin e Novalis sul tema del dissolversi della filosofia nella poesia, è anche in Moretti, *La segnatura romantica, etc.*, cit., p. 14. Bodei, cit., p. 48, tiene a precisare che l'Intuizione intellettuale non rappresenta il momento dell'immobile contemplazione, ma costituisce il «cogliere la totalità, il mondo di tutti i mondi (i leibniziani mondi possibili?) nel sorgere o nel tramontare di un particolare mondo». Questo carattere di «bordura» della conoscenza poetica, era stato rimarcato anche da Schlegel (cfr. *supra*) allorché aveva definito la poesia come «alba» e «tramonto». L'Intuizione intellettuale è il lampo che ri-vela, detto con le parole di Hölderlin, «il divenire nel trapassare». La conoscenza della totalità come fenomeno di bordura, è infatti l'oggetto di un noto passo di Hölderlin noto come *Das Werden im Vergehen* (G.S.A., 4,1, pp. 282-287) ovvero *Il divenire nel trapassare* (*Scritti di estetica*, pp. 92-97, dal quale citiamo). Afferma Hölderlin: «il mondo di tutti i mondi, il tutto che è in tutte le cose, e che sempre è, si rappresenta soltanto in ogni tempo o nel declino, o nell'attimo, ovvero -più geneticamente- nel divenire dell'attimo e all'inizio di un tempo o di un mondo, e questo declino e questo inizio sono, come il linguaggio, espressione, segno, rappresentazione di una totalità vivente» (p. 92). Il testo, che inizia con le parole «La patria in declino» («Das untergehende Vaterland», titolo col quale è citato in F.H.A., XIV) fa riferimento al particolare momento storico, quale quello vissuto dai Romantici, nel quale un intero mondo (la «patria») scompare, e si verifica la transizione verso un nuovo mondo che subentra, e si rivela essere la nuova realtà mentre la vecchia si dissolve. Il «possibile» (d'onde il fondato interrogativo di Bodei) si fa dunque reale come «sorgere dell'individuale dall'infinito» (p. 93) mentre ciò che era reale e si è dissolto rientra nel «possibile» (*ivi*). La «dissoluzione» si rivela in ciò «un atto riproduttivo» (p. 94) entro un ciclo di morte/rinascita che è fondamentale nel pensiero di Hölderlin, come in quello di Novalis, e che rappresenta un cardine del pensiero mitico, dunque non concettuale. Il momento del trapasso genera un «sentimento di vita totale» (*ivi*) e produce la conciliazione del «dissolto» con «l'infinito sentimento della vita». Questo fenomeno, pensato come «transizione da un esistente all'altro» (p. 95) dà luogo a un doppio movimento «dall'individuale ideale» che si trasforma «in reale infinito» e da questo in quello, arricchendo spiritualmente l'esistente (*ivi*). I due momenti si conciliano quindi «in una condizione mitica» (p. 96) che scandisce la morte/rinascita «tragica», e questa conciliazione «dell'infinitamente nuovo e del finitamente vecchio» nella quale il primo assume le forme del secondo, «si individualizza ora in

Hölderlin, sia per quanto concerne il ruolo dell'Intuizione intellettuale come momento decisivo della conoscenza,⁵⁴¹ sia per quanto riguarda il rivelarsi di questa nella bellezza.⁵⁴²

Dietro questa affermazione v'è tuttavia un retroterra che dev'essere esplicitato, relativo al rapporto con la natura e al ruolo della natura stessa; riportare la conoscenza nell'ambito della bellezza significa infatti riportarla nell'ambito del rapporto estetico (nel senso strettamente etimologico) con il mondo, quindi con la presenza in esso di quella "verità" che l'artista coglie ed esplicita grazie precisamente a quel rapporto. I due problemi -rapporto con la natura e suo ruolo- sono costantemente presenti nell'*Iperione*, e appaiono già subito a monte della conclusione riportata *supra* in n. 542. Afferma infatti Hölderlin,⁵⁴³ che l'uomo si è separato con violenza dalla pace dell'*En kai Pân* per assumere con la natura un rapporto violento che oscilla tra il dominio e la subordinazione; a questa situazione si deve porre fine perché la pace è superiore a ogni *ragione* (*Vernunft*) e ci dobbiamo riunificare con la natura, affinché "il nostro sapere e il nostro agire" giunga là dove non è mai giunto; si aprirà così "un nuovo regno in cui dominerà la bellezza". In queste righe si pongono dunque fondamentali motivi del Romanticismo: il mito dell'armonia (di io e mondo); l'unificazione con la natura come raggiungimento di un "sapere" documentato nella bellezza; il mito di un'età dell'oro. A tutto ciò fa da sfondo quella religiosità d'impronta neoplatonica trasmessa dal Pietismo e segnalata da Kaiser (cfr. *supra*, n. 534) che agisce anche in Hölderlin. Questi afferma infatti che l'uomo esperisce l'esistenza nel mondo dello Spirito di Dio, sul quale si fonda il sentimento della comunanza degli uomini;⁵⁴⁴ e che i rapporti religiosi, a differenza di quelli intellettuali, morali, giuridici, meccanici, storici, sono fondati su un'intima connessione a causa della "inseparabilità" che caratterizza gli elementi di un rapporto fisico; essi non sono cioè "né intellettuali né storici, ma storico-intellettuali, cioè mitici, sia per la loro materia che per la loro esposizione".⁵⁴⁵ In altre parole, il divino è presente e percepibile nella natura così come nell'uomo, e dal riconoscimento di quella contemporanea presenza nasce la non-separatezza; si ricostituisce quindi il triangolo Dio/uomo/natura; ampia testimonianza di ciò si ha nell'*Iperione*,⁵⁴⁶ che Prignitz ha messo in rapporto con la Rivoluzione Francese per quanto concerne le speranze politiche che in esso prendono corpo, per esserne poi deluse.⁵⁴⁷

forma propria". Uscendo dal linguaggio poetico ma un po' confuso di Hölderlin, il significato del frammento ci riconduce ad una concezione nota, che si può così riepilogare: tutto è in divenire, è un succedersi di scenari nei quali l'infinito e ineffabile si dà di volta in volta nell'infinita successione del mutevole e finito; la coscienza di questa infinità del reale è presente in noi accanto alla presa d'atto della datità del finito; nel momento in cui questo subisce il trapasso dall'uno all'altro manifestarsi dell'infinito, l'Intuizione intellettuale consente di scorgere dietro di esso la realtà dell'infinito, legge cioè sotto il molteplice la trasparenza dell'Uno. I due momenti si rivelano così conciliati nell'attimo del trapasso, che è una morte/rinascita. La struttura "ontologica" di questa concezione è antichissima, è un tema mitico che si perde nella notte dei tempi e che ha formulazione "filosofica" in Anassimandro (oltre ad essere intrinseca alla logica neoplatonica). Hölderlin avverte tuttavia in modo particolare la sua tragicità come indissolubilità/inconciliabilità di storia e utopia, risolvibile soltanto tramite la morte e il ritorno all'infinito/indistinto. In ciò egli testimonia anche, sul piano sociale (come gran parte dei Romantici) la coscienza della marginalità e dello spaesamento nell'ambito di una transizione epocale. Il carattere tragico della conciliazione, che può avvenire soltanto nella morte, è messo in relazione da Bodei con il tema dell'*Antigone* (p. 57) perché l'ineffabile è la legge divina che soltanto nella morte può conciliarsi con il *nómos*.

⁵⁴¹ Cfr. *Scritti di estetica*, cit., p. 52: "Laddove soggetto e oggetto sono assolutamente e non solo parzialmente unificati, al punto che non può essere effettuata alcuna partizione senza violare l'essenza di ciò che deve essere separato, qui e in nessun altro luogo si può parlare di un essere assoluto, come accade nell'intuizione intellettuale".

⁵⁴² Cfr. la *Prefazione* (alla penultima stesura dell'*Iperione*), *Scritti di estetica*, cit., p. 55: "non penseremmo né agiremmo, non ci sarebbe in genere nulla che valga (per noi), se quell'unificazione infinita, quell'essere, nel significato autentico del termine, non fosse già presente. È presente come bellezza".

⁵⁴³ *ivi*.

⁵⁴⁴ *ivi*, pp. 58-59.

⁵⁴⁵ *ivi*, p. 60.

⁵⁴⁶ Riteniamo di poter illustrare questo aspetto limitandoci a citare direttamente soltanto alcuni passi dell'*Iperione*, ciò che facciamo dalla G.S.A., vol. 3, I. Pag. 8: "O seelige Natur! Ich weiß nicht, wie mir geschiehet, wenn ich mein Auge erhebe vor deiner Schöne"; p. 9: "Eines zu seyn mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. Eines zu seyn mit Allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, etc."; a p. 12 Iperione si domanda: se la splendida natura è figlia di un Padre, al suo cuore, al suo interno, non ci sarà Lui?; p. 52: il nome di ciò che è "Uno e Tutto" è Bellezza; p. 57: il sapere dei libri è nulla, rispetto a quello di un angelo; p. 58: "Crediamo di essere eterni perché la nostra anima percepisce la bellezza della natura"; p. 79: "La prima figlia della divina bellezza è l'arte....la seconda figlia della bellezza è la religione. La religione è amore della bellezza"; p. 81: "Senza poesia....non sarebbero stati (*scil.*: gli Ateniesi) un popolo filosofico! Che cosa ha a che fare....la filosofia, la fredda superiorità di questo sapere, con la poesia? La poesia....è l'inizio e la fine di questo sapere"; p. 83: "Dal solo Intelletto non è mai venuto nulla di intelligente, dalla Ragione nulla di ragionevole"; e ancora, *ivi*: "Dal solo Intelletto non viene alcuna filosofia, perché la filosofia è più della limitata conoscenza dell'esistente. Dalla sola Ragione non viene alcuna filosofia, perché la filosofia è più della cieca pretesa di un infinito avanzamento nell'associazione e distinzione di un possibile materiale"; p. 90: "Vi sarà soltanto una Bellezza; e l'umanità e la natura si riuniranno in una divinità che tutto racchiude"; la chiusura del libro, infine (pp. 159-160) è un inno alla divinità della natura, dell'anima, della bellezza, e alla loro unione in un'eterna rinascita del mondo.

⁵⁴⁷ Cfr. la lunga trattazione dell'utopia politica di Hölderlin alle pp. 140-281, nella quale si mette in evidenza il legame di Hölderlin con un ideale liberale dello Stato, e la sua contrarietà allo Stato totalitario del quale era portatore il Giacobinismo. Prignitz sottolinea (p. 140) la coincidenza del progetto dell'*Iperione* con gli eventi del 1792-1793, e il mito dell'armonia nel cui ambito il legame dell'uomo con la storia viene visto in parallelo con quello dell'uomo con la natura, legame, per l'appunto, armonico (p. 156). Hölderlin fu perciò antistatalista (p. 160 sgg.) come testimonianza, del resto, *Das älteste Systemprogramm* (sul quale cfr. *infra*); concepì perciò lo Stato, contrariamente ai Giacobini, non come un'entità fine a se stessa, ma posta al servizio della realizzazione di una ragionevole e migliore società (p. 164). Si manifesta dunque un pieno dissidio tra le radici illuministe dello Stato totalitario, e lo Stato pensato da Hölderlin (pp. 166-171). Questi concetti sono ribaditi e documentati più volte nelle pagine successive (cfr. p. 185; p. 190; p. 212; p. 226) ma non per questo Hölderlin accettò gli sviluppi borghesi dello Stato (cfr. p. 206; pp. 253-254). Per conseguenza, nonostante la delusione, rimase in simpatia con gli ideali rivoluzionari, e fu avversario di ogni forma di disuguaglianza sociale (p. 252). In conclusione, la sua dottrina politica fu essenzialmente quella di un poeta, non di un politico impegnato (p. 267); a partire da questa sua utopia ebbe tuttavia chiaro, con il finire del secolo, che la democrazia tedesca non aveva nulla da sperare nei Francesi.

Il problema di queste speranze politiche è di grande momento nel percorso di Hölderlin, quasi a rimarcare quanto abbiamo cercato costantemente di mettere in luce nella nostra ricerca, l'esistenza di un momento sociale inscindibile da quello religioso, e ora, con la secolarizzazione, artistico/religioso.

La più precisa espressione del pensiero di Hölderlin al riguardo, può esser cercata nel controverso frammento noto come *Il più antico programma sistematico dell'Idealismo tedesco*.⁵⁴⁸ Si tratta di un appunto di mano di Hegel, la cui paternità concettuale è tuttavia dubbia (Hegel? Schelling? Hölderlin?); si può comunque ragionevolmente ritenere che il suo autore sia di fatto Hölderlin, sia perché le idee espresse coincidono chiaramente con le sue, sia perché forse non coincidono con quelle di Hegel.

Ciò che si propone nel testo è, né più né meno, l'estinzione dello Stato, ideale libertario e, in un certo senso, anarchico.⁵⁴⁹ La prospettiva del testo è assolutamente metastorica, nel senso di sottolineare la pochezza dello storico e dell'umano nei confronti del Modello che l'autore intravede;⁵⁵⁰ ciò che vi si propone è dunque l'U-topia *tout court*. Al culmine di questa libertà incondizionata dell'individuo è l'idea di Bellezza, "supremo atto della ragione" che fonde "verità e bontà".⁵⁵¹ Si noti qui l'ormai avvenuta inversione di un ordine, che tuttavia è pensabile soltanto entro il rapporto Vero-Buono-Bello stabilito dal Neoplatonismo; ciò che è perfettamente conseguente al primato dell'Intuizione intellettuale e al concetto di arte come secolarizzazione di una religiosità mistico-teosofica. Infatti "la filosofia e la storia (corsivo nostro) scompariranno, e solo l'arte poetica sopravviverà".⁵⁵²

Qui viene il punto culminante del frammento: posta l'esigenza di un "monoteismo della ragione" e di un "politeismo dell'immaginazione e dell'arte",⁵⁵³ l'autore afferma la necessità di fondare una nuova mitologia che, a differenza di quel che ipotizzava Schlegel, dev'essere una "mitologia della ragione": le idee debbono essere espresse "in una forma estetica cioè mitologica" (corsivo nostro) per poter incidere sui popoli.⁵⁵⁴ In tal modo "sapienti", "sacerdoti" e "popolo" daranno luogo a forme di sviluppo "armoniche"; ognuno svilupperà le proprie individuali capacità in assoluta libertà, e regnerà l'eguaglianza come evento naturale, fuori da ogni vincolo normativo.⁵⁵⁵

Questo passaggio è notevole: vi si assiste alla proclamazione del Millennio come evento terreno; l'uscita dalla storia vi si realizza nella storia, il sapere assume forme divine, cioè sovrarazionali-non-irrazionali, e questo avviene nell'ambito di una religione-mitologia secolarizzata in un vivere "artistico". L'U-topia, nel segno del mito romantico dell'armonia, non poteva essere più piena.⁵⁵⁶

Hölderlin rimase sempre fedele a questa utopia, anche se la delusione per gli esiti della Rivoluzione Francese fece volgere il suo pensiero, concordemente all'evoluzione del patriottismo tedesco, in direzione di una "missione" del "popolo germanico"; perciò egli restò un rivoluzionario anche dopo la fine del secolo.⁵⁵⁷ Testimonianza della sua perdurante critica nei confronti delle istituzioni statali ed ecclesiastiche, è *La morte di Empedocle*,⁵⁵⁸ alle cui tre stesure, rimaste tutte incompiute, egli si dedicò negli ultimi anni del secolo; l'ingigantirsi delle discrepanze tra le attese utopiche e la realtà della Rivoluzione Francese troverà eco nella terza stesura, dove l'utopia però non è deposta, al contrario è portata alle estreme conseguenze.⁵⁵⁹

Empedocle, nel quale tutto "sembra testimoniare che era nato per esser poeta",⁵⁶⁰ è mediatore di umano e divino nel senso già noto (capacità di dire l'indicibile, di intuire profeticamente l'universale esprimendolo nel particolare, trasmettendolo agli uomini); egli ricalca perfettamente la figura del poeta disegnata da Hölderlin nel suo famoso Inno *Wie wenn am Feiertage*.⁵⁶¹ In tal senso egli si pone, nel rapporto con il popolo, in posizione contrastante con quelle del sacerdote e del politico, figure di realisti che tendono a

⁵⁴⁸ *Scritti di estetica*, cit., pp. 161-163; in originale *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, G.S.A., 4,1, pp. 297-299.

⁵⁴⁹ Cfr. p. 161: "non esiste un'idea di Stato, essendo lo Stato un qualcosa di meccanico, come non esiste un'idea di macchina. Soltanto ciò che è oggetto di libertà può chiamarsi idea. Dobbiamo dunque superare lo Stato! Ogni Stato, infatti, necessariamente considera gli uomini liberi come ingranaggi meccanici, ma così non deve essere, e lo Stato deve dunque estinguersi". Si noti il concatenarsi davvero "meccanico" dello sviluppo di geometrici teoremi, caratteristico del razionalismo subalterno.

⁵⁵⁰ Cfr. *ivi*: "i miserabili prodotti umani che rispondono al nome di Stato, di costituzione, di governo, di legislazione"; p. 162: "Assoluta libertà di tutti gli spiriti depositari del mondo ideale, che non devono cercare al di fuori di se stessi alcun Dio e alcuna immortalità".

⁵⁵¹ *ivi*.

⁵⁵² *ivi*.

⁵⁵³ *ivi*.

⁵⁵⁴ *ivi*.

⁵⁵⁵ Cfr. pp. 162-163.

⁵⁵⁶ Osserva tuttavia W. Killy, *Der Begriff der Mythos bei Goethe und Hölderlin*, Mythographie der frühen Neuzeit, W.F. 27, Weisbaden, Harrassowitz, 1984, p. 221, che questa nuova mitologia rimase di fatto una mitologia "privata", nel senso che non diede inizio ad alcuna nuova era, perché i suoi stessi propositi erano totalmente utopici (nel senso negativo della parola).

⁵⁵⁷ Cfr. Prignitz, cit., pp. 364-385 che segue le fasi del fenomeno in Germania, ove esso fu attivato dalla realtà della politica imperialistica della Francia rivoluzionaria e poi napoleonica: come abbiamo già visto, i fondamenti stessi della cultura romantica e la sua caratterizzazione piccolo-borghese, portano in direzione di un forte sentimento nazionale-popolare. Hölderlin aderì a questi sviluppi, senza tuttavia mai perdere di vista la direzione ideale, utopica e rivoluzionaria, che si rendeva necessaria per creare davvero una società in grado di promuovere il libero sviluppo dell'individuo; in questo egli si tenne lontano dall'evoluzione conservatrice del Romanticismo.

⁵⁵⁸ *ivi*, p. 298; sull'*Empedocle* in generale, cfr. pp. 282-354.

⁵⁵⁹ Cfr. Prignitz, p. 354.

⁵⁶⁰ *Fondamento dell'Empedocle*, *Scritti di estetica*, cit., p. 85.

⁵⁶¹ G.S.A., 2,1, pp. 118-120; cfr. *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1977, vol. 2°, p. 169: "Ma è nostro, o poeti/sotto la tempesta del Dio/afferrare con la propria mano/il raggio del Padre/porgere al popolo il dono divino, etc." Questo "dire" è però un dire l'indicibile, nel senso preciso che la visione dell'Assoluto non è traducibile in concetti: "se mi accosto ai Celesti per guardarti/loro stessi mi gettano nel fondo/tra i vivi falso prete nella tenebra/perché canti il mio monito ai discendenti".

mediare umanamente l'umano, *condividendone i limiti*; di qui "errori" e "colpe" che nell'opera vengono addossati all'utopista Empedocle, di fatto sprovveduto sul piano politico.

Il dramma di Empedocle, che è poi quello di Hölderlin, si può dire però si sviluppi più che nel susseguirsi dei dialoghi e delle scene, nel susseguirsi delle tre versioni rimaste tutte incompiute, come se Hölderlin si rendesse conto dell'impossibilità di dare una soluzione al contrasto così come l'aveva istituito, concludendo con la resa la sua progressiva estremizzazione che culmina nell'ultima stesura.

Nella sua ricerca dell'Assoluto, Empedocle è un anticlericale e un anarchico, ma il risultato della sua predicazione al popolo è sempre controproducente: la rivelazione del diritto all'autorealizzazione, al rapporto diretto col divino; l'esaltazione dell'individualità del destino, della *divinità dell'individuo*, si traducono nello scatenamento antinomista del popolo, ovvero nella sua cieca subordinazione a Empedocle, come a un Dio dal quale attendersi dei benefici. La sua eccezionalità è riconosciuta anche dai suoi avversari, i quali tuttavia gli rimproverano di non capire la diversa realtà dell'uomo, rivelandosi così al tempo stesso un ingenuo e un presuntuoso: egli non ha l'umiltà di porsi umano tra gli umani, accettando i comuni limiti e quindi l'esigenza del potere politico e ideologico, cioè della normativa giuridico-etico-religiosa; egli non accetta quindi la faticosa mediazione del limitato e imperfetto.

Empedocle tuttavia non demorde dalla propria pretesa di comunicare l'Assoluto, attingendolo anche tramite l'autodistruzione; nella prima stesura, uno dei momenti più significativi si ha forse nel suo rifiuto di accettare il perdono che gli viene offerto dal sacerdote Ermocrate in nome del *limite* e della *proporzione* che devono vincolare la misura della punizione all'entità della colpa; Empedocle rifiuta precisamente un rapporto *umano* che lo destituisca dalla sua pretesa all'Assoluto.⁵⁶²

In realtà ad Empedocle non importa nulla né del potere né del popolo; egli vuol essere uno con gli dei, dai quali teme di essere abbandonato; "figlio del cielo"⁵⁶³ egli è in terra per narrare la natura e gli dei, e ciò conta più della sua stessa vita, *che perderebbe senso* se egli dovesse rinunciare al proprio destino.⁵⁶⁴ Il contrasto, che s'inasprisce dalla prima alla seconda Stesura, giunge alla propria formulazione estrema nella terza Stesura, dove l'originale *Piano di Francoforte*⁵⁶⁵ è superato dal citato *Fondamento*.

Qui il problema di Empedocle riceve un ulteriore chiarimento: egli *deve* morire per essere ciò che è, per realizzare il programma che lo sottende rinunciando alla propria individualità: in questo senso egli è un "invasato" (è il poeta/profeta) perché in lui e tramite lui parlano gli dei. Qui la figura antagonista è costituita dal fratello Stratone, Signore di Agrigento, e la natura dell'opposizione reciproca assume una connotazione ancora più significativa, entro un contesto "filosofico".

Il quadro elaborato da Hölderlin nel *Fondamento* non è certo dei più agevoli da percorrersi, nel suo linguaggio contorto e ripetitivo; esso può tuttavia riassumersi come segue. L'arte è il compimento della natura (è natura organizzata dallo Spirito); entrambe debbono comporsi armonicamente compensando i limiti di ciascuna, limiti in sé ineliminabili perché soltanto essi rendono una manifestazione particolare esattamente ciò che è. Poiché nell'artista e nell'arte si realizza il momento organico, e nella natura l'aorgico, questa deve farsi più organica, e l'individuo più aorgico, cioè più universale. Ciò avviene tramite la morte dell'individuo (l'aorgico è il momento generatore e distruttore nella morte/rinascita) che depone la propria particolarità ritrovando così se stesso nell'ambito dell'universalità, consentendo perciò alla natura di prender forma, cioè all'aorgico di farsi organico, nella trovata individualizzazione. Nel poeta Empedocle accade precisamente questo: tramite lui viene detto l'indicibile, cioè si fa particolare l'universale; quindi nel momento in cui egli è massimamente presente a se stesso, egli è anche massimamente aorgico. L'aorgico e l'organico, toccandosi in lui e trasformandosi reciprocamente, fanno di lui il luogo del massimo dissidio, che assume il carattere di eccesso di interiorità. In altre parole: il profeta nel quale parla il Dio, non può appartenere alla sfera "politica", perché è divenuto mero "oggetto" di uno Spirito che si presenta come "soggetto" e che parla tramite lui l'assoluta Sapienza del dire oracolare: un dire che il profano misinterpreta come compimento (il popolo si attiene *letteralmente* a Empedocle, ovvero lo rifiuta dinnanzi al disinganno).

Significativa dell'alto livello di generalizzazione cui è giunto il tema, è allora la figura di Stratone, che è simmetrico rispetto ad Empedocle: mentre in questi si realizza l'utopica coincidenza degli opposti, in Stratone gli opposti sono fermamente distinti nella coscienza alla luce del *lógos*: l'eccesso di oggettività (opposto all'eccesso di creatività) assume il ruolo di elemento creativo, mentre l'aspetto soggettivo si manifesta come "passività", cioè come perseveranza e fermezza. In altre parole, chi appartiene alla sfera politica fa della storica realtà dell'uomo il materiale col quale costruisce la propria "opera d'arte", grazie alla subordinazione a tale opera della propria individualità. Si pone così in scena il contrasto/intreccio di storia e utopia che Hölderlin concepiva anche come contrasto di arte e natura; in termini mitici, nelle forme del rapporto Zeus/Kronos.⁵⁶⁶

⁵⁶² Cfr. 1ª Stesura, Atto 2º, Scena 4ª, G.S.A. 3,1, p. 56 sgg. Secondo Prignitz, cit., p. 322, Empedocle fonda il rinnovamento politico e spirituale dello Stato sul proprio legame con la natura e gli dei; egli vuol fondare una nuova e utopica società (p. 318); egli vuole un rinnovamento anche religioso, pensa ad una rivoluzione ideale e non vuol conseguire il potere. Sull'argomento cfr. pp. 314-323, anche in rapporto al presunto "Giacobinismo" di Hölderlin.

⁵⁶³ Cfr. 2ª Stesura, G.S.A. 3,1, pp. 106-107, vv. 431-432.

⁵⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 108, vv. 480-481: "Allein zu seyn/und ohne Götter, ist der Tod".

⁵⁶⁵ *ivi*, p. 145 sgg.

⁵⁶⁶ Cfr. *Natur und Geist oder Saturn und Jupiter*, G.S.A., 2, cit. Abbiamo trattato il tema del rapporto Zeus/Kronos ne *Il mito e l'uomo*, nel Cap. 6º in generale, più in particolare alle pp. 186-197.

Definitivamente estremizzato, il problema rimase come dev'essere, insoluto: Hölderlin abbandonò il progetto, dopo un primo breve frammento, alla sua terza stesura, non senza aver mandato in scena una nuova figura, quella dell'Egizio Manes, che ricorda a Empedocle la generale miseria umana nella condizione che si vorrebbe definire -anche se l'ambientazione non lo consente- come "postlapsaria".⁵⁶⁷ Ci sembra tuttavia interessante l'ulteriore irrigidirsi della figura di Empedocle che, quanto più è certo del proprio destino e s'identifica nella singolarità del proprio ruolo, tanto più perde in "umanità", come traspare da molti particolari.⁵⁶⁸ Nell'adesione totale all'utopia, Hölderlin tenta di trovare una risposta razionale all'irrisolvibile, perché quella *totale* adesione sta a significare il rifiuto di accettare la *propria* ideologicità, il proprio *limite*; ne consegue l'inizio di un estraniamento, caratterizzato da questa caduta di tono affettivo. Nägele,⁵⁶⁹ che ha condotto una ricerca, sia biografica che sui testi poetici, sull'utopia di Hölderlin, considera la sua "follia" come approdo del progressivo estraniamento, conseguente al fallimento del suo intento utopico che non fu un tentativo di elaborare uno Stato utopico, quanto piuttosto il tentativo di esprimere compiutamente nel linguaggio l'intenzione utopica.⁵⁷⁰

Hölderlin, come il suo Empedocle, odiava la quotidianità e voleva l'impossibile,⁵⁷¹ interpretato come voce oracolare da Heidegger, è stato politicamente trascinato sull'estrema destra e sull'estrema sinistra da non disinteressati commentatori; è tuttavia significativa l'estremità di queste collocazioni. A questo riguardo è forse interessante un raffronto generico con Novalis.

Al di là di tutte le differenze, fondamentale è l'identità di atteggiamento nei confronti della collocazione della verità, che essi ereditano dalla lunga tradizione oggetto della nostra ricerca. Oltre i limiti della Ragione, la verità si raggiunge con l'Intuizione intellettuale, ciò che fa del poeta il mediatore dell'Assoluto, e pone la "verità" poetica al di là del pedissequo "sapere" concettuale. Ciò vale per entrambi; le differenze sono collocate più nell'intimo delle persone, perché mentre Novalis adombra uno Stato ordinatamente gerarchico, che conferisca un'onorata e retribuita collocazione statale per i poeti/profeti, dispensatori della verità; Hölderlin, con diversa e forse maggiore consequenzialità, vuole l'abolizione delle istituzioni e un'umanità di poeti armoniosamente anarchici. Novalis nega dunque di fatto la stessa verità poetica nel momento in cui ne quantifica il valore; Hölderlin paga con la follia la pretesa di dire *davvero* l'indicibile. Entrambi rifiutano di prendere in considerazione la propria ideologicità, ignorano la realtà "postlapsaria" e la distinzione tra Dio e Cesare, tra U-topia e storia. Dalle stesse identiche premesse si apre una dicotomia che può essere misinterpretata, da chi ne abbia interesse, come destra/sinistra; in effetti questi furono in concreto i più tardi sviluppi storici di altri protagonisti. La dicotomia è però più apparente che reale -come mostrano, in altri contesti, gli identici orrori della destra e della sinistra d'estrazione piccolo-borghese del nostro secolo. Come abbiamo sostenuto già in *Arte, Memoria, Utopia*,⁵⁷² la dicotomia progressista/reazionario è concettualmente falsa; la vera alternativa è tra l'accettazione di una situazione di continuo compromesso, e la pretesa di un Modello u-topico che, essendo per definizione *inubicabile* nello spazio/tempo reale, può essere indifferentemente collocato in un mitico passato come in un altrettanto mitico futuro.

Nel "totalitarismo" utopico di Hölderlin, come nelle malcelate speranze di Novalis, si può leggere una costante sociologica della nostra ricerca: l'estrazione sociale modesta di intellettuali al margine, in bilico dinanzi alle incognite -speranze, delusioni, ambizioni, timori- delle epoche di grande trasformazione. Da questi intellettuali viene la critica allo *status quo* della Ragione ideologica, che si ribalta però in un razionalismo subalterno: la consequenzialità di Novalis come quella di Hölderlin, è incapacità di avvertire la propria ideologicità, e perciò pretesa di *credere* alle proprie conclusioni dottrinali, così *falsificandole*. Si legge anche, in questa pretesa, la matrice religiosa delle loro strutture di pensiero.

L'avventura umana di Hölderlin ha anche i connotati di un percorso di "cristificazione": l'assoluta fedeltà all'utopia conduce necessariamente al sacrificio di sé. In questo la sua figura morale -oltreché di poeta- è certamente più alta di altri Romantici, anche per il valore di *testimonia* che certifica la *sua* verità: la realtà

⁵⁶⁷ Tuttavia, il monologo di Manes, il sapiente (p. 135, v. 360 sgg.) allude di fatto alla venuta di Cristo come solo mediatore in grado di riscattare la condizione umana.

⁵⁶⁸ Così, a p. 121, vv. 21-24, si dichiara felice di non avere più obblighi verso la società degli uomini; a p. 122, v. 36, confessa di non aver mai amato di amore umano; pretende di morire, di dissolversi nella natura, dunque di consegnarsi ad essa abbandonando gli uomini; maltratta il buon discepolo Pausania (p. 127, v. 166 sgg.) che ha umano bisogno di appoggiarsi a lui, invitandolo bruscamente a fronteggiare da solo il suo proprio destino, perché ciascuno ha il suo, e non può appoggiarsi agli altri.

⁵⁶⁹ R. Nägele, *Literatur und Utopie. Versuche zu Hölderlin*, Heidelberg, Stiehm, 1978.

⁵⁷⁰ *Ivi*, pp. 203-206. Nägele esamina la crisi finale di Hölderlin a partire dall'oscurità di molti passaggi della sua produzione poetica precedente il periodo della "follia" (cfr. p. 151 sgg.) sottolineando sia il suo tentativo di pensare l'impensabile, sia la sua fuga dalla società nella "natura" (p. 162). Dopo aver rimarcato più volte l'aspetto vitalistico della natura in Hölderlin, come luogo dell'eterna creazione/distruzione, cioè dell'eterna trasformazione, concezione per la quale egli ravvisa un rapporto con Bruno e con il Rinascimento (cfr. p. 125; p. 160; cfr. anche Bodei, p. 24); egli nota inoltre che il concetto di "natura" assume nel XVIII secolo una valenza di critica sociale e culturale, e quindi è una "parola" politica che coincide con il concetto di libertà (pp. 161-162). Essa ha dunque un valore allegorico, e viene tra l'altro usata da Hölderlin come base per la costruzione di un mito nazionale germanico; anche questo è un tema rinascimentale (cfr. p. 180), perché al Rinascimento risale -come abbiamo già visto trattando di Postel- la fondazione dei miti nazionali. Nella Germania priva di un passato nazionale, Hölderlin fonda il mito della natura conferendo, tra l'altro, anche un ruolo alla mitologia greca (pp. 180-181); la ragione profonda di tale movimento in direzione del mito e della natura è da ricercarsi nella mancanza di speranze nel presente (p. 181); l'indissolubilità dei due obiettivi fa sì che gli dei di Hölderlin, assumano il volto delle forze elementari della natura (p. 185) quelle, per l'appunto, nelle quali vuol dissolversi Empedocle.

⁵⁷¹ Cfr. la lettera cit. da Nägele, p. 203.

⁵⁷² Cit., pp. 74-76.

storica dell'utopia intrecciata con la sua irrealizzabilità. Questa testimonianza passa attraverso i decenni della follia, durante i quali tuttavia egli raggiunse alcuni dei suoi vertici poetici con i brevi componimenti dedicati alle stagioni. Qui la natura, l'elemento dominante di tutta la sua ricerca, è una presenza al tempo stesso possente e ovvia, non più allegoria, ma *tautegoria*; Moretti parla di "impressionante presenza delle cose.....nel riflesso della parola".⁵⁷³

Svanisce, in queste liriche, la tensione all'impossibile: il poeta si dissolve nel proprio oggetto, che ora parla tramite la sua voce parole infinitamente semplici -di quella semplicità che è soltanto al termine di un lungo percorso- e perciò di una profondità insondabile. Lo stesso Moretti ha notato altrove⁵⁷⁴ che per Hölderlin "naturalità" e "umanità" erano equivalenti; il suo luogo spirituale, il suo "infinito", fu la natura, ben al di là dell'Io fichtiano. "Hölderlin evoca le forze della natura" ed è "poeta e sacerdote della *phýsis*"; qui, nota ancora Moretti, si deve osservare che "sul suolo greco" la religione di Hölderlin è quella ctonia,⁵⁷⁵ sicché il *Deus sive natura* è in realtà una *Dea sive natura*,⁵⁷⁶ ciò che segna una svolta importante nella concezione del mito destinata a giungere al nostro secolo.⁵⁷⁷ Nota infatti Moretti,⁵⁷⁸ che nel riprendere il sentimento panico dello *Sturm und Drang*, Hölderlin costituisce l'annuncio di Görres, perché "l'assenza di qualsiasi volontà prometeica nella divinizzazione della natura...e la presenza invece costante di un senso di devozione e di ascolto delle forze in essa agenti, sono questi i tratti...evidentemente precorritori delle visioni di Görres". Inoltre, prosegue, nelle ultime composizioni Hölderlin approda ad una devozione cristiana che "non lo conduce affatto nei pressi di Novalis come scopritore del Medioevo; si tratta piuttosto dello Hölderlin che apre la strada a Creuzer, a Görres, a Bachofen".⁵⁷⁹ Questo punto ci sembra nodale, perché nell'allontanare Hölderlin da "Jena" trasferendolo nelle vicinanze di "Heidelberg",⁵⁸⁰ si sottrae non soltanto lui, ma l'essenza stessa più propria del Romanticismo da quegli sviluppi neo-illuministi e idealisti fichtiano-hegeliani che conducono al malintendimento del Romanticismo nell'Io prometeico del moderno, nello Storicismo, e, più in generale, nella "cattiva secolarizzazione" che trascinò l'Assoluto in terra.

Il cosiddetto "Romanticismo di Heidelberg" rappresenta un luogo importante per la trasmissione di pensiero romantico in direzione della modernità, perché in esso restano saldi e si sviluppano quei tratti del Romanticismo che fondano la differenza tra questa rivoluzione antirazionalista, con il suo originario nucleo religioso, e gli esiti idealisti e storicisti che sopravvivono rapidamente a ristabilire l'egemonia dell'ideologico "Occidente". Con la definizione "di Heidelberg" si indica un gruppo di Romantici ivi operanti, dei quali ci limiteremo a prendere in considerazione soltanto Görres, Creuzer e Bachofen, che proseguono ed elaborano in nuove forme il pensiero di Herder, portando ad evidenza il ruolo che ha, nel pensiero romantico, la riscoperta del mito. Si tratta di una corrente antirazionalista destinata ad entrare in pieno nel XX secolo, grazie alla quale prenderà corpo la critica alla fondazione stessa del Razionalismo in Grecia come inizio di un'età nuova e "progressiva", materializzata nel concetto stesso di "Occidente". Intraprendere un esame del pensiero a partire dal mito significa infatti, per usare un'espressione di Moretti, "guardare i Greci da Oriente",⁵⁸¹ vale a dire non

⁵⁷³ *Presentazione* a F. Hölderlin, Le stagioni, Gaeta, Bibliotheca, 1993. L'eleganza di queste liriche era già stata notata da F. Beißner, *Zu den Gedichten der letzten Lebenszeit*, in Hölderlin Reden und Aufsätze, Köln-Wien, Bolan, 1969 (ripreso da Hb.J., dove era apparso nel 1947). Sul diario della follia di Hölderlin, la documentazione fu raccolta, Hölderlin vivente, da W. Waiblinger, *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, Nachwort: Pierre Bertaux, Wurmlingen, Schwäbische Verlagsgesellschaft, 1982; una traduzione italiana ampliata è costituita da *Hölderlin (Vita, Poesia, Follia)*, con un'Appendice di documenti e testimonianze del periodo 1802-1843, a cura di R. Ruschi, Trad. di D. Mealli, Milano, SE, 1986. Altro testo sull'argomento: F. Hölderlin, *Poesie della torre*, Cura di M. Schneider, Trad. di G. Celati, Milano, Feltrinelli, U.E.F., 1993.

⁵⁷⁴ *Heidelberg romantica*, Lanciano, Itinerari, 1984, p. 32.

⁵⁷⁵ Per il raffronto tra religione ctonia e religione olimpica, che è uno dei fili conduttori di *Il mito e l'uomo*, cfr. *ivi* i capp. 3-4, pp. 77-137.

⁵⁷⁶ *Heidelberg romantica*, cit., p. 34. A p. 35 nota Moretti che per Hölderlin la natura è madre e sorella della poesia, entrambe caratterizzate dal tratto dello "*Hervorbringen*". Si noti dunque l'equazione generale divino/natura/poesia come rapporto con l'Uno/tutto: questo è il culmine della critica romantica al Razionalismo, ed è significativo che essa coincida con il ritorno del femminile, del notturno, dello ctonio; come avevamo sottolineato ne *Il mito e l'uomo*, l'avvento del maschile/solare/olimpico coincide con il conformarsi del Razionalismo in Grecia.

⁵⁷⁷ È infatti appena il caso di segnalare, che precisamente questa è la svolta che giunge sino a Kerényi attraverso Bachofen; ma Creuzer e Bachofen sono importanti anche per giungere a Jung. Sugli indissolubili legami tra poesia e mito, affermati dai Romantici come critica alla nascente società moderna, figlia dell'Illuminismo, e quindi sul sottofondo sociale dell'intero problema; sulla sua attualità nel XX secolo in rapporto a movimenti di destra e di sinistra; sui suoi rapporti con il pensiero utopico; sul suo permanente significato di critica alla società borghese, alla mancanza di fondamento della razionalità economica, all'assottigliarsi del *lógos* come "superamento" del *mýthos*: cfr. l'articolo di M. Frank, *Die Dichtung als "Neue Mythologie"*, *Mythos und Moderne*, cit.

⁵⁷⁸ cit., p. 33.

⁵⁷⁹ *ivi*.

⁵⁸⁰ Sulla distinzione tra Romanticismo "di Jena" e "di Heidelberg", cfr. Moretti, cit., p. 9 sgg. e i relativi rinvii nelle note.

⁵⁸¹ Cfr. il saggio Baeumler, *Bachofen, Creuzer. Tre stazioni del pensiero mitico*, che costituisce l'Introduzione a una traduzione di loro testi in *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali, 1983, 2 voll.; vol. 1°, p. 11 sgg.; ristampato in G. Moretti, *Hestia. Interpretazione del romanticismo tedesco*, Roma, Iana, 1988, p. 119 sgg. Nei vari saggi raccolti in *Hestia*, Moretti mette a fuoco due percorsi, uno egemone, l'altro sotterraneo, emergente soprattutto dal pensiero poetante, che vanno dal Romanticismo alla modernità. Il primo è rappresentato da un soggetto che "erge se stesso a fondamento" (corsivo suo) e costituisce un percorso che da "Jena" conduce al Nihilismo e al post-moderno (cfr. pp. 191-192); l'altro, che costituisce una critica alla metafisica dell'Occidente e un ritorno al "semplice meditare dei Presocratici" (p. 176) e la premessa di un "reincontro fra la Grecia e la sua provenienza" (*ivi*, corsivo nostro). In questo ritorno a monte di Socrate, un ruolo fondamentale ha la riscoperta dell'universo tutto animato da forze vive che fu di Eraclito (cfr. pp. 177 sgg., a proposito di Spengler) ma fu anche di Bruno, figura importante nel Romanticismo. Questo vitalismo giunge al Romanticismo tramite Paracelso e Bruno, e ne costituisce l'*antecedente alchemico*: non sapremmo infatti come definire altrimenti (a prescindere dalle evidenze che abbiamo abitualmente citato) quella costante del Romanticismo che Moretti (p. 93) ritiene "ancora poco indagata in tutta la sua importanza", cioè la "spiritualizzazione della natura" e la "naturalità dello spirito" (*ivi*). È interessante allora confermare l'appartenenza a questa tendenza, quale anello in direzione degli sviluppi di Heidelberg, di Hölderlin, in funzione

soltanto destituire la pretesa dell'Occidente nel suo costituirsi quale punto d'arrivo di uno *sviluppo ineludibile*; ma anche riprendere più o meno consapevolmente in nuove forme l'antica invettiva di Taziano e il suo *revival* rinascimentale in Postel. Si conferma dunque ancora una volta quella frattura, tutta interna alla nostra vicenda, che vede nel messaggio testamentario -che con la teosofia, il Pietismo e Hamann è alla radice del Romanticismo- il fulcro della critica al Razionalismo in tutte le sue manifestazioni. Inizia tuttavia da questo momento un percorso *ambiguo*,⁵⁸² i cui esiti moderni potranno anche rivelarsi contraddittori rispetto al significato del messaggio testamentario, e che non debbono ritenersi il risultato di un percorso *obbligato*. Facciamo con ciò riferimento ad alcuni approdi degli studi sul mito tra le due guerre, le cui premesse si possono anche reperire -volendolo- nelle dottrine di Görres, Creuzer e Bachofen, ma le cui conclusioni sono esclusivamente a carico delle scelte ideologiche di chi le trasse.⁵⁸³

La fondamentale caratteristica di questi Romantici⁵⁸⁴ nei quali è assolutamente evidente la discendenza da Herder e tramite i quali prendono corpo concetti a nostro avviso fondamentali per la critica al Razionalismo nel nostro secolo, è costituita da una comprensione del pensiero mitico entro una logica del tutto diversa da quella idealista-storicista.⁵⁸⁵ Il mito infatti non viene posto all'*incipit* di un processo storico di *sviluppo* pensato nella logica del *superamento* (onde esso costituirebbe uno stadio infantile del pensiero filosofico-religioso) ma come polo metastorico in legame dialettico con gli eventi storici, quindi eternamente *presente* nella storia, molteplice trasparenza d'Altro che si dà in forme sempre nuove e sempre eguali, simili dunque, o analoghe. Prende corpo perciò la concezione di un "pensiero mitico" che accompagna e nutre il pensiero logico-concettuale secondo la polarità, o, se vogliamo, la dialettica senza fine, caratteristica del pensiero alchemico. Si tratta della stessa polarità di notte e giorno, tenebra e luce, che abbiamo visto sbocciare in Novalis, e che prenderà corpo pienamente in Görres, aprendo così la via -con la ripresa di antiche dottrine sul sogno- alla dialettica tra conscio e inconscio che fonda la psicologia junghiana.⁵⁸⁶

"Dialettica senza fine" non significa assenza di progresso; Görres concepisce però quest'ultimo, sulla scorta di Herder, come un fenomeno organico analogo alla crescita di una pianta; è un processo di metamorfosi insito nel cosmo. Egli pensa perciò, come Herder, un futuro dei popoli nella pace e nella tolleranza, quale realizzazione della comune origine religiosa nell'Uno-tutto, differenziato nei singoli organismi; la "moralità" non può realizzarsi dunque nello Stato, come mostravano gli approdi della Rivoluzione Francese, ma nei popoli.⁵⁸⁷

Questo legame natura-uomo accade evidentemente entro il solito triangolo, cioè nella comune origine divina di entrambi,⁵⁸⁸ ciò che consente di considerare l'operare umano nella scienza e nell'arte come

del suo rapporto con Eraclito e quindi anche con Bruno. Su questo cfr. D. Bremer, *"Versöhnung ist mitten im Streit". Hölderlin Entdeckung Heraklits*, Hb.J. 30, 1996-1997, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 1998.

⁵⁸² Per il quale rinviamo ai citati studi di Moretti, che ci sembra autore attento ed equilibrato nell'imperversare (fortunatamente da qualche decennio ormai datato) delle prese di posizione essenzialmente *politiche* sull'argomento; è noto infatti che alla nascita dell'interesse per il mito furono attribuiti i successivi pericolosi sviluppi "di destra" nel nostro secolo, col risultato (o forse con lo scopo) di attribuire meriti "di sinistra" e "progressisti" al persistente razionalismo storicista post-illuminista: cioè, paradossalmente, proprio alla inossidabile ideologia dello "Occidente". In tal modo si estese -almeno in Italia- una nuvola di nero di seppia su un'intera corrente di pensiero, prendendone a pretesto i percorsi politicizzati "a destra" e obliterando la componente utopica e libertaria della riscoperta del pensiero mitico (ricordiamo al riguardo l'ironica definizione di "italo-comunismo" coniata da Kerényi).

⁵⁸³ Rinviamo, al riguardo, alla breve esposizione ne *Il mito e l'uomo*, cit., pp. 27-43, in particolare, per quanto concerne le scelte "di destra" all'uso che fece Eliade della distinzione tra tempo (metastorico) del mito e tempo storico, col risultato di introdurre una visione della storia come *decadimento* da uno stato edenico (pp. 29-31). Scelte simili riguardano soltanto i loro autori, il modo cioè in cui essi hanno sviluppato l'eredità romantica, di per sé molto più problematica. Manca infatti, nella concezione romantica del mito, l'incombere di un destino *estraneo all'uomo* (cfr. *La Gnosi*, etc., cit., p. 346); non c'è, in altre parole, un "mito ipostatizzato che incombe sull'uomo" (*ivi*) come avviene nell'evoluzione "di destra" del XX secolo; v'è piuttosto un desiderio di comunione con l'essere originario, una nostalgia delle origini che fa volgere lo sguardo a oriente nell'attesa religiosa di una nuova alba, e perciò di vita.

⁵⁸⁴ L'analisi dovrebbe estendersi anche ad altri autori -Arnim e Brentano prima, i Grimm poi- ma la nostra ricerca, non finalizzata allo studio del Romanticismo, se non per quel poco o quel tanto che rientra negli obiettivi di altra natura che ci siamo posti, si limita soltanto a un breve *excursus* sui tre autori citati nel testo.

⁵⁸⁵ Cfr. al riguardo le pagine introduttive di *Heidelberg romantica*, cit., in particolare pp. 10-11 e p. 23. Le diverse logiche sono così sintetizzate da Moretti, *Hestia*, cit., pp. 67-68: "mentre la corrente idealista si indirizza -per culminare poi di fatto- ad una esaltazione logico-razionale della realtà dialettica, che riesce ad avere ragione del negativo eliminandolo nel 'passaggio' ad un livello spirituale superiore nell'ambito di una 'storia' della ragione, l'*Aufhebung* dunque, il percorso romantico più frastagliato, storicamente poi sconfitto, è inizialmente attratto dalla dialettica degli opposti come dialettica aperta. Su questa strada si muovono sia i romantici di Jena, con l'idea di un'infinita progressività, sia i romantici di Heidelberg nel segno di una simbolicità in grado di unire ogni differenza, senza che nessuna di esse venga eliminata". Sulla progressività "infinita", cfr. *supra* l'analisi di Behler a proposito della diversa dialettica di F. Schlegel, diversa da quella hegeliana; quanto al permanere della *differenza* nella storia (salvo sognare l'utopica composizione degli opposti altrove) nel pensiero simbolico di Heidelberg -una scelta che ricalca la dialettica *alchemica*- essa deve forse ricondursi alla coscienza "eraclitea" di un *pólemos* che pervade un cosmo tutto vivente. Eraclito sembra essere lo snodo che fonda la critica agli sviluppi di un "Occidente" che va da Socrate a Hegel.

⁵⁸⁶ Precisamente in questo Jung si differenzia da Freud: per Jung l'inconscio non è un "rimosso" da portare alla luce della coscienza (Wo Es war, soll Ich werden) ma un eterno *Fons vitae* che oscuramente partorisce dal buio, attraverso il simbolo, il cammino solare dell'individuo, così come la notte partorisce il giorno: esso è dunque un luogo da esplorare "religiosamente", interpretandone il linguaggio *oracolare*; dal Romanticismo di Heidelberg sino a Jung e Kerényi, si nota infatti il ruolo assunto dai Misteri nel panorama della religiosità. Il sogno, come l'arte, diviene elemento creatore di *nuova realtà*, della realtà *in divenire* dell'individuo e del mondo, nella quale gli opposti coesistono (come nel linguaggio oracolare amato da Eraclito); si può dire infatti che l'uomo in tanto pensa concettualmente e "fa" nella sua giornata, in tanto crea il proprio mondo, in quanto il sogno ha partorito l'ambigua U-topia che alimenta il pensiero razionale della veglia, traduzione/tradimento dell'U-topia/infinità che non può mai essere interamente contenuta nel finito e transeunte della storia, ma che vi *traluca* come continua *trasformazione* della mera datità.

⁵⁸⁷ *Heidelberg romantica*, pp. 39-42.

⁵⁸⁸ *ivi*, p. 62: "naturale" e "popolare" si identificano nell'essere entrambi "manifestazione del divino".

continuazione della creazione divina.⁵⁸⁹ Sembra appena il caso di sottolineare che tutto ciò delinea motivi schiettamente propri dell'alchimia spirituale, e non per caso Görres fu un ammiratore di Paracelso, del quale volle tessere l'elogio nel *Vorwort* a *Exposition der Physiologie*;⁵⁹⁰ alchemica è anche l'assunzione analogica della dialettica cosmica entro le polarità del maschile e del femminile, che caratterizza tutte le strutture pensate da Görres.⁵⁹¹

In questa concezione alchemica del cosmo, nel suo vitalismo, è implicita la messa in questione "della grecità come un momento della spiritualità superiore",⁵⁹² non soltanto perché un pensiero "religioso" guarda all'unità del cosmo in Dio, e quindi a una costante presenza dello Spirito in tutti i popoli e nella natura,⁵⁹³ ma anche perché, in una storia concepita come crescita organica da un nucleo originario, la Grecia viene ad aver un "prima" e un "dopo" nella religiosità orientale, dal mito asiatico alla Rivelazione cristiana; il primo come sapere originario, la seconda come suo recupero.⁵⁹⁴ Lo schema, sostanzialmente herderiano, è lo schema "neoplatonico" che si articola sul doppio movimento dell'allontanamento e del ritorno,⁵⁹⁵ ed è importante la sua presenza nel Romanticismo, perché sta a significare che *la storia non inizia né termina con lo "Occidente"*, l'occidente è soltanto un luogo del suo passaggio, ed in particolare esso è, in Grecia, un luogo d'occultamento, dove il "sapere" resta custodito nei Misteri. Görres pensa dunque sotto "l'impronta del sacro" e questo ha un riflesso importante, perché la storia, pensata in tale ambito, "diviene" in modo imprevedibile, per l'insondabilità propria di Dio.⁵⁹⁶

Nella storia, come nell'organismo e nel cosmo, tutto diviene nell'ambito di un'infinita dialettica bipolare, che Görres esemplifica nelle polarità alchemiche di maschile e femminile, che si ripercuotono ovunque in base all'analogia di macrocosmo e microcosmo; i testi di Görres sono, sotto questo profilo, assolutamente omogenei, e si articolano in analisi minuziose (sulle quali non ci dilunghiamo) riassunte in complicatissime tabelle, anche di esorbitanti dimensioni. Il "Professore alla scuola secondaria di Coblenza" che fa della propria conoscenza delle scienze naturali la base per una sistematica ed onnicomprensiva "filosofia della natura", secondo la tradizione paracelsiana,⁵⁹⁷ inizia ad esporre nel 1802 i *Principien einer neuen Begründung der Gesetze des Lebens*.⁵⁹⁸ Ne tralasciamo l'esposizione, limitandoci a sottolineare che la tassonomica, estesa dal cosmo alla psiche,⁵⁹⁹ oltre a formarsi attorno ai poli del maschile e del femminile, si costituisce anche nella polarità positivo/negativo, cui corrisponde, come nel Newton böhmiista di Oetinger, quella di espansione/contrazione.⁶⁰⁰

Più impegnativi gli *Aphorismen über die Kunst*, apparsi nello stesso anno, dove egli interpreta sin dalla *Vorrede* ogni realtà, inclusa quella storico-politica, sulla base della polarità espansione/contrazione. Si afferma qui un principio già rinvenuto in Herder, quello della storia che è momento della storia naturale, ma anche infinità di una dialettica che deve restare irrisolvibile, perché soltanto in essa possono darsi storia e natura: "nella contrazione e nell'espansione battono i polsi della natura".⁶⁰¹ Il testo è tutto un susseguirsi di

⁵⁸⁹ *ivi*, p. 54.

⁵⁹⁰ *Gesammelte Schriften*, Bd II, 2, Köln, Bachem, 1934, pp. 5-15. In esso Görres esprime una forte condanna della parcellizzazione del sapere, rivendicandone l'unità originaria (pp. 8-9). La cosa è notata da Moretti, *Heidelberg romantica*, p. 49, e intesa come necessità di una fondazione cosmologica della scienza; si tratta della sempre incontrata struttura neoplatonica del pensiero, le cui articolazioni fanno capo al fondamento ontologico. Ciò fu notato subito dalla critica (cfr. *G.S.*, loc. cit., p. 10, 42): "Er (scil.: Görres) wärmt die langstvergebene neuplatonische Schwärmerei" che include naturalmente l'uso dell'analogia macrocosmo/microcosmo.

⁵⁹¹ *Heidelberg romantica*, cit., p. 43.

⁵⁹² *Hestia*, cit., p. 39.

⁵⁹³ *ivi*, pp. 39-40. V'è una concezione della natura profondamente diversa: per Hegel "materia da spiritualizzare ed in sé mera negatività"; per Görres "forza opposta allo spirito in senso armonico". La natura non soltanto è "libertà" (cfr. *supra*, n. 570) ma è anche, per i Romantici, un altro modo per dire "oriente" (*Heidelberg romantica*, cit., p. 29) è il luogo dal quale "cresce" la storia. "Naturale" equivale per Görres a "divino" e a "popolare" (*ivi*, p. 62) e infatti il finito è per lui "divino, non copia del divino" (*ivi*, p. 58); Görres è in polemica con Schlegel ponendo non soltanto l'Emanatismo, ma anche il Panteismo come prima espressione religiosa che viene dall'oriente (cfr. *G.S.*, V, p. 308) perché le due cose sono inscindibili. La sacralità delle origini del cosmo e dell'uomo in una logica neoplatonica, dà luogo perciò all'equazione generale romantica: natura = sacro = poesia = mito = storia (*Hestia*, cit., p. 61).

⁵⁹⁴ Il mito cristiano recupera l'antica sapienza dell'India, rendendo noto il contenuto preservatosi tra "Eletti" e "Iniziati" in Grecia, nei Misteri; cfr. *Wachstum der Historie*, *G.S.* III, pp. 390-391; *Glauben und Wissen*, *ivi*, pp. 8-21.

⁵⁹⁵ Per quanto concerne il "neoplatonismo" di Görres e Creuzer, cfr. W. Bopp, *Görres und der Mythos*, Dissertation zu Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, *ivi*, 1974, alle pp. 177-182, dove se ne mostra il legame con Paracelso, la teosofia, la Pansofia, e il neoplatonismo di Sinesio e tardo-rinascimentale; la conoscenza di Plotino è successiva e frammentaria, e fa da conferma alle loro convinzioni. In altre parole, questi Romantici non sono "neoplatonici" perché scoprono Plotino; scoprono Plotino perché sono già "neoplatonici", attraverso la tradizione alchemico-ermetico-teosofica.

⁵⁹⁶ *Hestia*, cit., p. 45. L'oriente a monte della Grecia fu pensato, come si ricorderà, anche dalle correnti inquiete del Rinascimento; si ricordi Postel, ma non soltanto lui. La "Grecia" (ideologicamente intesa come luogo della classicità e culla del Razionalismo) è l'eterno discrimine tra "verità" normativa e verità-testimonianza, esistenziale. La "scoperta" dei grandi Romantici, in primo luogo di Hölderlin, fu la comprensione che la Grecia, nella sua concretezza storica, era altra cosa dalla religiosità olimpica e dagli sviluppi razionalisti; e che tanto a monte (presocratici, religiosità femminile e ctonia, dionisismo) quanto a valle (sincretismo ellenistico-orientale come riscoperta delle origini) essa fu diversa dall'immagine conosciuta nel Razionalismo.

⁵⁹⁷ Come abbiamo visto in più occasioni, la "filosofia della natura" è indissolubilmente congiunta all'ontologia neoplatonica, perché nella natura legge un ordine cosmico onnipervadente, esplicitazione di ciò che è implicito nell'Uno; la lettura inversa risale così il percorso delle emanazioni procedendo dal manifesto all'Ineffabile, attraverso la rete delle analogie.

⁵⁹⁸ *G.S.*, II, 1, pp. 22-55.

⁵⁹⁹ Cfr. p. 47: "Und so spiegelt sich in der äußere Natur die innere". Si pone la precisa corrispondenza paracelsiana delle due nature, materiale e spirituale.

⁶⁰⁰ *ivi*, p. 46.

⁶⁰¹ *ivi*, p. 61, 6.

simmetrie e di armonie, nelle quali si articola o si deve articolare il reale; importante è al riguardo la precisazione che Görres pone sin dall'inizio:⁶⁰² non c'è natura senza intelligenza né intelligenza senza natura; mondo interiore ed esteriore si condizionano a vicenda; profondità e durata, eternità e infinità, li contraddistinguono.⁶⁰³ Parte di qui un'esposizione che sorvoliamo,⁶⁰⁴ ma che conduce ad affermazioni significative, dalle quali l'arte sembra emergere in senso squisitamente alchemico come intervento sulla natura al fine di aiutare l'opera di raggiungimento di un modello ideale, un'armonia "prestabilita".⁶⁰⁵

Questa tensione che percorre la natura e l'arte è dunque dialettica di Uno e molteplice, infinito e finito; dialettica interminabile che scandisce tuttavia un progresso: si cerca sempre qualcosa di migliore, e ciò che non lo è scompare; questa dialettica è dialettica di natura e idea, datità e modello, cioè storia e utopia.⁶⁰⁶ Significativo è allora il processo di conoscenza pensato da Görres: esso è infatti equivalente all'Idealrealismo di Novalis, come ci si deve attendere da una dialettica infinibile che rincorre il mito dell'armonia.⁶⁰⁷ Non è questo, come vedremo, il solo punto di contatto tra Görres e Novalis.

I successivi *Aphorismen über die Organonomie*, del 1803, riconfermano l'ingordigia tassonomica di Görres (che ha costretto il curatore a ricapitolare tutto in tabelle nelle Note) perché il sistema che egli intende sviluppare è basato su un'infinita rete di analogie pensate per stabilire il parallelismo di macrocosmo e microcosmo. In quest'oceano si rinvengono tuttavia passaggi di notevole interesse, che debbono essere segnalati; tra questi i modi "materiali" dell'incontro di anima e natura, necessaria conseguenza del cosmo analogico del quale si sottolinea ancora una volta il modello "paracelsiano", impostato sul parallelismo dei due mondi, quello materiale e quello spirituale.⁶⁰⁸ Questa concezione paracelsiana dei due regni paralleli torna poco dopo attraverso una citazione da Herder che Görres assume nel proprio testo,⁶⁰⁹ ed è fondamentale in tutto il suo pensiero; ma una cosa ancora ci sembra interessante segnalare.

Pagine del tutto singolari, e talvolta anche poetiche, chiudono infatti il testo, dedicate al tema della notte e del giorno, del femminile e del maschile, e del sogno come forma di pensiero diversa ma non meno valida rispetto al pensiero razionale. Scrive Görres che la vita, dalla generazione alla morte, percorre un'orbita tra le diverse età (dunque inizio e fine delineano un'eterna morte/rinascita); analogamente sonno e veglia costituiscono una rotazione quotidiana che esprime quella della notte e del giorno.⁶¹⁰ Nel sonno si risveglia in noi un'altra personalità, un'intelligenza "negativa" e "femminile" che vive nel profondo. La natura emerge e aleggia con inaudite fantasime; si entra nel tempio dello smisurato e dell'infinito. Nel sonno profondo l'Assoluto ci afferra nella sua terribilità, siamo perduti nell'indefinibile e nell'orrore che ci trasferisce in una vuota totalità, in un cavo Nulla infinito; e così via con passi di grande effetto, ma troppo lunghi per esser qui riportati.⁶¹¹

Il "maschile" tramonta specchiandosi nel "femminile";⁶¹² emerge una nuova personalità, un altro Io con sue proprie leggi, perché la Ragione opera fuori della coscienza; la Fantasia si scioglie dai lacci, il momento unificante è vinto e sostituito da una molteplicità variopinta; la forza creatrice fa emergere un'infinità di forme insolite che ci avvolgono svolazzanti e si confondono a caso; ci si apre un mondo di arabeschi che tuttavia mostra la sua profondità. Di qui le vive immagini del sogno, le elevate intuizioni che ci stupiscono, le immagini che afferriamo con acutezza, le chiare percezioni che ci muovono: "nel sonno vediamo perciò la nostra personalità evolvere in immagini in un altro Io".⁶¹³ Nel sonno più profondo la Sostanza infinita si appropria di noi: la teoria del sonno è perciò la teoria del Realismo. La personalità ruota dunque attorno a se stessa passando dalla veglia al sonno, come la terra passando dal giorno alla notte.⁶¹⁴

⁶⁰² *ivi*, p. 66, 26-32.

⁶⁰³ *ivi*, 40-41, p. 67, 3-4.

⁶⁰⁴ Moretti, *Hestia*, cit., p. 16, parla di "capriole" espositive.

⁶⁰⁵ *G.S.*, II, 1, p. 100, 3-8.

⁶⁰⁶ *ivi*, p. 118, 35-43.

⁶⁰⁷ *ivi*, p. 137, 12-18: "Per l'idealista come per il metafisico l'intelligenza è il polo positivo, la natura quello negativo; per il realista come fisico l'ordine s'inverte, per lui la negazione cade là dove per quello è l'affermazione, e il polo sud dell'uno diviene quello nord per l'altro. Il filosofo ideale si pone nel punto d'indifferenza, all'equatore, al mezzo di entrambi; per lui positività e negatività sono soltanto relativi, entrambi egualmente operanti, forze eguali, diverse soltanto nella direzione, dove operano in senso opposto". Cfr. la prosecuzione del concetto sino a r. 28, e la ripetizione e l'ampliamento successivo sino a p. 140. L'argomento è ripreso nella *Miscellanea* a p. 148 (Görres è assolutamente instancabile e inesauribile in materia di analogie) dove si afferma che l'attributo dell'idealista è il telescopio, del realista il microscopio, e poi (p. 149): "Nel mezzo di entrambi sta il mero occhio nudo, che afferra la realtà e la bellezza così come esse si mostrano, che non s'inoltra in nessuna delle due infinità, ma si accontenta di soggiornare nel finito".

⁶⁰⁸ Cfr. *G.S.*, II, 1, p. 182, 17-20: "Come la natura esteriore incontra l'anima tramite i nervi sensitivi, così l'anima la natura esteriore tramite i nervi motori. Sensazioni e percezioni veicolano la natura nell'anima grazie ai primi, i movimenti l'anima nella natura grazie agli altri". Dunque c'è una materialità dello Spirito e una spiritualità della materia, esattamente come nel pensiero alchemico e nella teosofia, della quale abbiamo già notato l'esplicita evoluzione materialista nel corso del XVIII secolo, a partire da un materialismo implicito già da sempre presente, a causa delle sue radici nell'alchimia spirituale.

⁶⁰⁹ *ivi*, p. 191: "Nell'interiore è il fondamento dell'esteriore, perché tramite forze organiche tutto viene costruito all'esterno partendo dall'interno, e ogni creazione è una così perfetta forma della natura, come se non avesse creato altro". Questo concetto paracelsiano della forza interiore che conforma l'esterno, si ritrova nella più volte citata *Rede* di Schelling sulle arti figurative e la natura, del 1807.

⁶¹⁰ *ivi*, p. 327, 37-40.

⁶¹¹ *ivi*, pp. 328-329.

⁶¹² Ricordiamo il valore assolutamente simbolico di questa "sessualità" di Görres, analoga a quella alchemica.

⁶¹³ *ivi*, p. 329, 39-40.

⁶¹⁴ *ivi*, p. 332, 21 sgg.

Certamente però queste conclusioni ci pongono ancora una volta davanti alla concezione romantica della notte, che è un fatto nuovo nella cultura occidentale: la notte romantica non è quella che segue il tramonto, da sempre temuta come “morte” dall’ideologia luminosa dell’Occidente; la notte romantica è quella di chi guarda ad oriente, è attesa religiosa dell’alba di un nuovo giorno, quindi è venerazione della vita come eterna rinascita; la notte è il grembo della Vergine divina che partorisce il *puer divinus*: “nel sogno domina il femminile”.⁶¹⁵

La *Exposition der Physiologie* del 1805,⁶¹⁶ rappresenta un luogo teorico della più grande importanza per il pensiero di Görres, perché è un’opera concepita entro una logica dichiaratamente paracelsista, il cui obbiettivo è stabilire una rete di precise corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo. Questo dichiarato paracelsismo ci sembra debba esser rilevato anche ai fini dell’angolatura con la quale riteniamo di guardare al Romanticismo, non soltanto per ciò che concerne i suoi legami ben noti con il vitalismo rinascimentale. Paracelso infatti, come avemmo modo d’illustrare nel capitolo dedicato all’alchimia, rappresenta il luogo di convergenza e di successiva irradiazione di un “neoplatonismo”, che dal mondo islamico al Medioevo occidentale aveva veicolato il sostanziale panteismo, o, quantomeno, panenteismo, che è da sempre alla radice delle scelte eterodosse e che, a nostro avviso, è il più vicino alla religiosità originaria, di matrice “orientale”. Non a caso, crediamo, Paracelso raccoglie infatti, nel suo vitalismo cosmico, anche tutta la tradizione “folklorica” (che sarà poi cara al Romanticismo) nella quale si esprime una visione demonica della natura, vale a dire una concezione della natura come luogo di forze spirituali. L’alchimia, del resto, questo esprimeva, il continuo trapasso dello spirito nella materia e della materia nello spirito. Traguardare il Romanticismo in questa luce, significa dunque allontanarlo da quella visione forse un po’ paludata che intende dare massimo peso al ruolo di Plotino, e riportare il “neoplatonismo” romantico ad una tradizione ben altrimenti sulfurea; una tradizione che, nel contestare il Razionalismo, contesta contemporaneamente, quando se ne diano le circostanze, la cultura egemone che si esprime nell’ideologia dello “Occidente”.

A questo riguardo, ci sembra significativo che precisamente di tali accuse fa menzione Görres ad apertura di libro,⁶¹⁷ prima di riportare un lungo passo di Paracelso in difesa dell’astrologia, ove si espone l’antica concezione di un cosmo tutto continuo e contiguo, nel quale ciò che accade in terra è leggibile anche in cielo. Di Paracelso, Görres difende anche il modo di esprimersi, con un linguaggio che prorompe immediatamente dal cuore senza curarsi delle eleganze stilistiche.⁶¹⁸ Altrettanto significativa è la successiva autodifesa di Görres dall’accusa di mescolare poesia e scienza: il sapere è unitario;⁶¹⁹ anche questa è una presa di posizione antirazionalista. Perciò pensiero e poesia sono la stessa cosa, il sapere parcellizzato è deviante; il sapere è un sapere della vita, la “ewige Natur” non può sbagliare, gli errori sono frutto di un cattivo impiego dell’Intelletto e di una scienza “sofistica”.⁶²⁰ Un alchimista non avrebbe scritto diversamente, come anche non avrebbe potuto difendere meglio l’empirismo della *Erfahrung*.⁶²¹

Compito della fisiologia, afferma Görres, è riconoscere nell’organismo la più grande vita del cosmo: forze vitali agiscono nella materia, profondamente nascoste sotto le forme organiche.⁶²² Materia e spirito sono dunque inscindibili e si rispecchiano reciprocamente; la possibilità di dedurre l’individuale dal generale è giustificata dal fatto che tutto è compenetrato dal divino.⁶²³

Il testo prosegue a partire da questi principi, e il lettore avrà quindi già compreso in quale logica “neoplatonica” esso si fonda; perciò, per non appesantire la trattazione, omettiamo di esporne la pedante tassonomica, e ci limitiamo a sottolineare alcuni punti che ci sembrano significativi.

La Pansofia è apertamente invocata a p. 19, 18 sgg., come scienza che dà conto dell’equivalenza di macrocosmo e microcosmo; l’organologia del corpo umano viene infatti posta al centro della storia naturale; a p. 21, 34, viene inoltre posto a fondamento dell’edificio naturale, sul quale domina il principio dell’unità (*ivi*, 18) il triplice momento newtoniano/böhmiano di contrazione-espansione-movimento.

Quanto alla vita, anche qui si ripete un concetto paracelsiano: essa è suscitata nella materia ad opera dello Spirito, ma la materia ha un ruolo attivo, perché la natura ha ricevuto volutamente in sé lo Spirito irrompente;⁶²⁴ il corporeo dà un baricentro allo spirituale, che appare perciò nel visibile; ogni singola vita fa così parte del divino, e in ogni organismo prende corpo lo sviluppo del tutto in un processo che mostra

⁶¹⁵ *ivi*, p. 331, 11. La natura “feconda” della “notte d’Oriente” opposta alla “notte d’Occidente” che è “notte di morte”, è stata sottolineata da Moretti, *Heidelberg romantica*, cit., p. 52; egli definisce il Romanticismo “un fiore d’Oriente sbocciato in Occidente” (*ivi*, p. 55). Questa notte, che partorisce il giorno (*ivi*, p. 50) accomuna Görres a Novalis (si ricordi, oltre agli *Inni alla notte*, il ruolo fondamentale del sogno profetico in *Enrico di Ofterdingen*). In *Hestia*, cit., p. 55, Moretti riporta inoltre un’affermazione di Görres in *Glauben und Wissen* (G.S. III, p. 42, 1-2): “ciò che il giorno porta alla luce deve essere già contenuto in embrione nella notte”.

⁶¹⁶ G.S. II, 2. In quest’opera (cfr. pp. 12-35; anche, nelle note del curatore, pp. 322-323) Görres dichiara la propria indipendenza nell’ambito di un’influenza di Schelling.

⁶¹⁷ *ivi*, p. 5, 18 sgg.

⁶¹⁸ *ivi*, p. 7, 4 sgg.

⁶¹⁹ *ivi*, 34-40.

⁶²⁰ *ivi*, pp. 8-9.

⁶²¹ *ivi*, p. 9, 30 sgg.

⁶²² *ivi*, p. 17, 1-7.

⁶²³ *ivi*, 25 sgg.

⁶²⁴ *ivi*, p. 79, 24 sgg.

l'Infinito manifestarsi nel molteplice, le cui singole forme ne costituiscono un'espressione approssimativa.⁶²⁵ Il rapporto tra la natura e il mondo intellettuale, che passa, come abbiamo già visto, tramite la recezione sensitiva e la volontà, espressa nel movimento, viene così stabilito grazie all'onnipresenza del divino,⁶²⁶ i due mondi, spirituale e materiale, s'incontrano nel cervello.⁶²⁷

Altro testo nel quale Görres ha potuto esibirsi in un'incredibile tassonomica dell'intero cosmo, è la *Exposition d'un système sexuel d'ontologie*, del 1804,⁶²⁸ corredata da una sesquipedale tabella intitolata *L'Absolue*.

L'Assoluto, dice all'esordio Görres, "è il punto nel quale si perdono tutte le ricerche filosofiche e dove nascono tutte le mitologie". "La filosofia", aggiunge, "cerca questo punto nell'organizzazione del *Grande Tutto* (corsivo suo) ed esso si manifesta alla Mitologia per ispirazione interiore". Esordio ineccepibile: dove la Ragione non può giungere con il suo pensiero concettuale, là inizia il mito col suo *raccontare* un'intuizione che dà conto della coesistenza degli opposti. Si delinea qui la frattura tra Görres e il suo "maestro" Schelling,⁶²⁹ costituita dal ruolo del mito: per Görres esso non rappresenta un luogo lontano entro uno "sviluppo" che lo "supera". Esso costituisce viceversa un luogo metastorico, u-topico, perennemente presente in dialettica con la storia: se la storia è la *manifestazione* del sacro, allora le successioni delle epoche costituiscono i mille volti cangianti del molteplice sotto il quale traspare l'Uno atemporale. In questo senso riteniamo di recepire l'affermazione di Moretti,⁶³⁰ secondo il quale Görres rimase un "pensatore della differenza": fu cioè un vero Romantico, non un idealista; in lui il mito e l'oriente sono, come per Herder, luoghi di eterna rigenerazione della storia in quanto fuori della storia, non *suo inizio nel tempo lineare*, ciò che potrebbe configurare la storia come un luogo d'inevitabile decadimento.⁶³¹

Perciò l'Assoluto si presenta nel tempo con miti diversi che sottintendono la stessa realtà: all'Inizio fu la Trimurti indiana, poi, dopo vari sviluppi, il mito cristiano: secondo l'intuizione di Herder i miti sono tra loro comparabili e segnano le tappe di una storia.⁶³²

Nonostante il trattatello mostri una forte influenza dell'Idealismo,⁶³³ e nonostante il riferimento iniziale a Schelling⁶³⁴ che comporta in tabella lo schema di corrispondenze tra ideale e reale, il vero filo conduttore della tassonomica sembra essere quello della contrapposizione tra principio femminile e maschile, continuamente ripetuto in decine di opposti secondo una logica che richiama quella taoista, con la sua dicotomia di *yin* e *yang* il cui equilibrio esprime una rotazione attorno a un centro.

Ciò è perfettamente coerente con lo schema newtoniano/böhmiano del reale (espansione-contrazione-movimento) adottato da Görres;⁶³⁵ ne consegue la concezione ontologica ben nota, antichissima e recepita dallo Gnosticismo e dall'alchimia, quella dell'Uno che si manifesta nel duale e che rappresenta il luogo ove tutti gli opposti si compongono.⁶³⁶ L'intreccio della dualità con i tre livelli neoplatonici del Vero, del Bello e del Buono⁶³⁷ complica ulteriormente gli schemi, che tuttavia non seguiamo nella loro ossessione, bastandoci aver segnalato la logica che ispira l'esposizione del cosmo di Görres.

Questa logica *romantica* che conduce altrove rispetto all'Idealismo, va particolarmente sottolineata allorché ci si rivolga alle opere nelle quali Görres ha sviluppato la propria concezione della storia, specificamente *Glauben und Wissen* e *Wachstum der Historie*.⁶³⁸

La struttura di *Glauben und Wissen*, irta di polarità e di triadi, non si discosta dalla *hybris* tassonomica che accomuna Görres all'Idealismo e al giovanissimo Novalis, e che non è accattivante, se non altro per quel tentativo d'incartare il mondo nelle parole che è un connotato culturale di classe, decisamente piccolo-borghese, che giunge all'apoteosi in Hegel. L'idea-guida del testo è inizialmente herderiana: il divino si rivela per la prima volta ad oriente, e di esso è possibile una "storia comparata". Si parte perciò dalla Trimurti e si giunge alla Trinità, non senza raffronti con il mito greco. Quel che caratterizza la creazione come

⁶²⁵ *ivi*, p. 80, 12 sgg.

⁶²⁶ *ivi*, pp. 81-82.

⁶²⁷ *ivi*, p. 87, 23-28.

⁶²⁸ *ivi*, p. 203 sgg. Ne esiste una versione italiana (a cura di G. Moretti, Roma, Cadmo, 1984) alla quale ci riferiamo per quanto concerne la Prefazione.

⁶²⁹ Su questo argomento cfr. la Prefazione di Moretti, cit.

⁶³⁰ *ivi*, p. 10.

⁶³¹ Cfr. *supra*, nn. 582-583; questa è la visione cosiddetta "di destra" del mito, in voga soprattutto tra le due guerre, che nasce da una lettura "hegeliana" di Görres, Creuzer e Bachofen: cfr. *Hestia*, cit., pp. 140-143 (o anche *Dal simbolo al mito*, cit., vol. 1°, pp. 33-35).

⁶³² Questo tema viene poi sviluppato in *Glauben und Wissen*, del 1805.

⁶³³ Sottolineata da Moretti in Prefazione, cit., p. 10; p. 14.

⁶³⁴ G.S. II, 2, p. 203, 15.

⁶³⁵ *ivi*, p. 204, 38.

⁶³⁶ *ivi*, pp. 203, 39 - 204, 5: la circolarità del Tutto, in Görres si chiude con il ritorno del duale nell'Uno nell'ambito della natura organica, unione di materiale e spirituale. Qui ci sembra di cogliere un'eco della teosofia böhmiana: la perfezione del divino è nella sua manifestazione materiale. Moretti, in *Introduzione* a J. Görres, *La sacra storia*, Milano, Spirali, 1986, p. 12, parla infatti di "rivalutazione del finito nella sua interezza, e non soltanto del finito spiritualizzato" (il testo è ristampato anche in *Hestia*, cit., pp. 46-62).

⁶³⁷ *ivi*, p. 205, 25-28. Esiste inoltre, nella tassonomia görresiana, una triadicità dialettica (che abbiamo visto espressa nello schema contrazione-espansione-movimento) rilevata da Moretti in Prefazione, cit., p. 17; qui egli nota tuttavia che l'opera di Görres è sostenuta non già dal triadismo dialettico idealista, ma dal dualismo polare romantico. Ci sembra una notazione essenziale per non confondere Görres con l'Idealismo, o, peggio ancora, interpretarlo hegelianamente.

⁶³⁸ G.S. III; le opere sono, rispettivamente, del 1805 e del 1807. Una loro trad. it. è stata curata da Moretti, *La sacra Storia*, cit., dalla quale prendiamo in esame la citata *Introduzione*, che ci sembra rappresenti la guida giusta per la comprensione dei testi.

emanazione, è la polarità sessuale⁶³⁹ che dà luogo alla strutturazione polare di tutto il reale; così, ad esempio, Intelligenza e Fantasia si configurano come giorno e notte, maschile e femminile.⁶⁴⁰

Nelle polarità e nelle triadi si articola così la storia dell'Universo intesa come effluire di una sovrabbondanza nel processo dell'autoconoscenza divina;⁶⁴¹ concezione, questa, fondamentalmente böhmaniana, nel senso di un Dio la cui essenza volontaristica s'identifica col divenire, il cui *télos* è farSi manifesto. La teogonia è dunque cosmogonia, come anche si poteva notare nel mito greco;⁶⁴² il finito perciò non è estraneo al divino;⁶⁴³ e poiché, herderianamente, la storia del cosmo è tutt'uno con la storia dell'uomo, la storia *tout court*, nella sua interezza di storia naturale e umana, diventa "sacra" (secondo la definizione di Moretti). Nella storia si manifesta il divino⁶⁴⁴ attraverso un processo organico circolare, nel quale il femminile/notturno genera il maschile/diurno.⁶⁴⁵

Nel gioco delle polarità e delle analogie, Görres stabilisce così che arte e Fantasia sono femminili; scienza e Ragione, maschili;⁶⁴⁶ il che non significa però che l'arte sia subordinata alla scienza, perché entrambe perseguono la stessa verità, nel particolare o nell'universale.⁶⁴⁷ Poiché però le polarità si ripetono a più alti livelli, salendo oltre la Ragione, debordando cioè verso l'Assoluto, oltre il regno degli opposti, la teosofia subentra alla scienza, come autentica metafisica che può giungere alla magia; parimenti la Fantasia, trascendendo l'intelligenza, diviene religione. Si stabilisce così un sistema di proporzioni, nel quale Fantasia:religione = scienza:teosofia; cui si può aggiungere come terzo membro = volontà:santità allorché si sale alle leggi divine.⁶⁴⁸ Se ora esaminiamo di nuovo questo sistema di equivalenze nella direzione inversa, ci si rivelano interessanti conclusioni: nella scienza le idee sono soltanto *immagini di ciò che è più in alto delle idee*; quanto alla religione, allorché essa abbandoni il suo luogo ineffabile, si manifesta nell'arte sotto forma di bellezza ideale.⁶⁴⁹ Si chiude dunque sempre allo stesso modo il cerchio romantico: l'arte è *rappresentazione* di una verità ineffabile, intuita al di là dei limiti della Ragione.

Anche il mito è manifestazione di Dio; tramite l'Immaginazione esso ce ne mostra il lato estetico, mostrandociLo come la più alta personalità che unisce tutto in Sé, e Si effonde sui mortali raccogliendoli nel Suo cuore: *il Dio del mito è perciò un Dio poetico*.⁶⁵⁰ Mito e poesia trovano dunque nel comune riferimento estetico al divino, il senso profondo della loro unità. Qui Görres passa a distinguere un Dio della fede e un Dio delle idee, definendoli "del Sud" e "del Nord"; Görres propende per il primo, definito "romantico"; nel Sud cattolico è il mondo dell'arte e delle cerimonie, ove domina l'Immaginazione, mentre nel Nord protestante domina la libertà, che però si riferisce all'astratto, al mero spirituale; più che all'arte, allude alla poesia.⁶⁵¹

Qui inizia un nuovo processo triadico di approccio al divino che tralasciamo, nel quale le filosofie di Jacobi, Schelling e Fichte divengono il volto della Trimurti (sic!). Non tralasciamo viceversa di notare il luogo nel quale culmina la storia sorretta dalla fede e dalla scienza: in un'autentica Apocatastasi.⁶⁵² Per giungere a ciò il mondo degli uomini e le forze loro tutte, dovranno però unirsi per esprimere il Maestro che vaga incognito tra loro; arte e scienza sono le ali che faranno volare l'umanità in questo volo, ma l'energia che le muove potrà essere soltanto la moralità.

Se si osserva con attenzione questa conclusione, si scopre che vi si auspica la riunione delle facoltà scisse (Fantasia e Ragione, ad opera della volontà): la fine dello stato postlapsario e il ritorno a quello edenico coincide dunque col ritorno al perduto *sensus communis* di Oetinger, cioè all'uomo perfetto (der vollkommene Mensch) di tutta la tradizione spiritualista, un uomo diverso da quello storico, un uomo u-topico.

Ciò ribadisce a nostro avviso il significato epocale della svolta di Böhme e delle esperienze maturate nelle agitazioni del XVI secolo: l'utopia è trasferita dalla pretesa di costruire una società perfetta, alla speranza di costruire l'uomo perfetto, spostando così il punto focale dalle astratte geometrie dell'intellettuale rivoluzionario alle concrete responsabilità individuali. Questa è una posizione antirazionalista che però punta l'indice anche contro il razionalismo subalterno.

Naturale complemento all'utopia di *Glauben und Wissen*, è la concezione religiosa della storia di *Wachstum der Historie*; concezione che già nel titolo contiene la premessa herderiana di un "crescere" della storia come fenomeno organico "vegetale".

⁶³⁹ Cfr. p. 11, 20 sgg.

⁶⁴⁰ *ivi*, p. 29, 18-28.

⁶⁴¹ *ivi*, p. 40, 24 sgg.

⁶⁴² *ivi*, p. 20, 3.

⁶⁴³ *ivi*, p. 40, 29-30.

⁶⁴⁴ Nota Moretti, *Introduzione*, cit., p. 22, che il Romanticismo ha contribuito in tal modo a ritardare l'emergere del Nihilismo, perché in questa concezione della storia resta sempre immanente il sacro.

⁶⁴⁵ In questa storia infatti è assente il concetto di costruzione in pura *ascesa* (Moretti, cit., p. 21) concetto, questo, essenzialmente storicista; per la stessa ragione si deve notare che è anche assente il concetto di *allontanamento*, che caratterizza la lettura "di destra" di Görres. Ci sia consentito ribadire perciò la nostra concezione di una sostanziale analogia tra visione "progressista" e "reazionaria" della storia; si tratta, in entrambi i casi, di tendenza utopica.

⁶⁴⁶ *G.S.* III, p. 44, 4-5 e 35-36.

⁶⁴⁷ *ivi*, p. 47, 22-24.

⁶⁴⁸ *ivi*, p. 51, 26 sgg.

⁶⁴⁹ *ivi*, p. 53, 15 sgg.

⁶⁵⁰ *ivi*, pp. 54, 37 - 55, 14.

⁶⁵¹ *ivi*, pp. 57, 1 - 58, 7.

⁶⁵² *ivi*, p. 70, 3-11.

La stessa premessa all'opera è autoesplicativa, perché s'intitola *Religion in der Geschichte*, e sviluppa con linguaggio alato una concezione della storia nella quale è già *in nuce* il senso di ciò che segue: la storia è un evento "naturale", un'intima necessità di un mondo tutto animato nel quale si sviluppa un programma già da sempre inscritto; è una *totalità* mossa da interiore *necessità* nella quale *si mostra* ciò che in essa è velato; è un geroglifico che il sapiente sacerdote interpreta, leggendo il *segnato* che è rivelazione della *signatura*.⁶⁵³ La storia ha dunque un senso nascosto, *deve* averlo,⁶⁵⁴ e si realizza nell'uomo ove convergono le due nature, quella terrena e quella divina, materia e Spirito, e *vi si fondono*.⁶⁵⁵ L'eco paracelsiana ci sembra evidente; ma questa duplice natura è qui ben più romanticamente elaborata nella duplicità di vita "naturale", notturna, attenta ai geroglifici dei sogni; e vita spirituale, diurna, alimentata dalle sorgenti del sogno.⁶⁵⁶ La vita dell'uomo, e così la storia, pulsa dunque continuamente tra notte e giorno, *mito e logos*, *utopia e "storia"*; la storia è qualcosa di più ampio della mera datità, è un fiume alimentato dalle sorgenti in U-topia. Questa è l'eterna dialettica della storia di Görres, nella quale tuttavia esiste un progresso; non però nel meccanismo triadico del *superamento*, bensì in quello organico di "crescita" (*Wachstum*) interiore.⁶⁵⁷ il punto di discriminare è che nella dialettica duale di Görres non si giunge alla spiritualizzazione della materia, perché *non vi si deve giungere*; a questo movimento si contrappone infatti *alchemicamente* la materializzazione dello spirito, e il culmine del processo può quindi paragonarsi alla creazione del *Rebis*.

La storia di Görres è davvero "sacra", perché è disvelamento di ciò che già da sempre la presuppone: la presenza del divino nella materia, che si mostrò agli albori come religione di natura,⁶⁵⁸ come *mito*. Lo sguardo rivolto al mito si manifesta come conclusione d'una vicenda che passa per la teosofia di Böhme, Hamann ed Herder, vicenda che, sulla scorta di un primitivo nucleo testamentario, ha fatto della storia la *manifestazione del divino in terra*. Siamo infinitamente lontani dalla "cattiva secolarizzazione" storicista che vuol trascinare in terra l'Assoluto tramite il concetto di "superamento", *eredità del razionalismo illuminista*. Ciò che sta ad indicare qui il Romanticismo è infatti *l'impossibilità di razionalizzare completamente il sacro, e la hybris che sottintende tale operazione*; come nota in modo pertinente Moretti:⁶⁵⁹ "Ascoltare i romantici significa allora porre attenzione ad un'eredità spirituale dell'Occidente che può avere grande importanza per l'attuale situazione del pensiero; i romantici hanno infatti avversato anzitempo l'identità idealistico-speculativa di *Begriffentfaltung* e di *Weltentfaltung*, prima del tardo Schelling e sotto molti aspetti con risultati più dirompenti. Essi non hanno mai creduto alla realtà di una *Aufhebung* teleologicamente strutturata, hanno sentito immediatamente *la violenza di un simile procedimento nei confronti della finitezza*" (l'ultimo corsivo è nostro).

Non credere alla *Aufhebung*: questo anche significa la rivalutazione romantica del Medioevo, che in Görres può anche assumere la forma ironica di non credere alle "magnifiche sorti", allorché l'uomo insista a non divenire migliore:⁶⁶⁰ sinché l'uomo non cambia, non cambia neppure la società. "Rivalutare" significa anche: far attenzione a non disprezzare; al di là dei toni profetici, la "sacra storia" di Görres è meno ingenua di quel che sembra.

Un ultimo testo di Görres che prendiamo in esame è la *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, del 1810 (G.S., V. Bd.) un testo molto ampio che ripercorre il tema herderiano della *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*: la storia emerge da una mitologia comparata che mostra il ripetersi tra i vari popoli di un complesso mitico originario dell'oriente. Anche qui viene pensata l'indissolubilità del momento "naturale", materiale, da quello spirituale, divino; assai interessante è però l'*incipit* che fa risuonare l'antica visione di Avicbron e Bruno: "Per prima cosa la divinità è emersa dai suoi sacri misteri, e la sua apparizione fu *la materia* (corsivo nostro) e l'Universo visibile".⁶⁶¹ Ciò che di quei misteri rimane oscuro, apparve nella storia; il divino è dunque onnipresente⁶⁶² e ogni storia è storia delle religioni.⁶⁶³ Questa storia ha come punto di partenza un mondo "prebabelico": "All'inizio c'era un solo mito, un solo servizio divino, una sola Chiesa e anche un solo Stato e un solo linguaggio",⁶⁶⁴ "tutti erano uniti in una sola famiglia".⁶⁶⁵ Lo Stato originario era regno di natura "perciò Stato sacerdotale e Teocrazia".⁶⁶⁶ Parte di qui una storia che, di mito in mito, di popolo in popolo, procede, come abbiamo già visto, da oriente a occidente; la "corrente della storia" passa così dall'India all'Asia anteriore, e giunge ai Semiti,⁶⁶⁷ la cosmogonia del Pentateuco, ad esempio, viene dall'Egitto.⁶⁶⁸ Così si

⁶⁵³ *Ivi*, pp. 365-366.

⁶⁵⁴ *Ivi*, pp. 367, 37 - 368, 6.

⁶⁵⁵ *Ivi*, p. 370, 21-25.

⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 371, 24 sgg.

⁶⁵⁷ Cfr. le pertinenti notazioni e citazioni di Moretti, *Introduzione a La sacra storia*, cit., pp. 21-23.

⁶⁵⁸ G.S. III, cit., p. 382, 17 sgg.

⁶⁵⁹ *Introduzione*, cit., p. 17 (*Hestia*, p. 54).

⁶⁶⁰ Cfr. *Aurora Beiträge* 10, G.S. III, pp. 81-83.

⁶⁶¹ G.S. V, p. 17, 1-2.

⁶⁶² *Ivi*, p. 18, 15.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 19, 14-15.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 21, 30-31.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 22, 19-20.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 23, 17-18.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 161.

⁶⁶⁸ *Ivi*, p. 245, 14-15.

snoda il testo, che delinea, come fece Herder, una storia dell'umanità rintracciata nell'evoluzione e nella migrazione dei miti.

Compagno di riflessioni di Görres ad Heidelberg fu Creuzer, che nel 1810 pubblicò, e nel 1819 rivede, in seconda edizione, la *Symbolik und Mythologie der alten Völker*.⁶⁶⁹ Con lui gli studi sul mito prendono l'avvio che condurrà all'importante ruolo che assumeranno nel dibattito culturale del XX secolo, anche se proprio lui dà del mito una visione "riduttiva". Ciò che soprattutto interessa Creuzer è infatti il simbolo, che con lui emerge chiaramente con i connotati che gli resteranno poi; il mito è per lui, nei confronti del simbolo, qualcosa di più lontano dei confronti del nucleo originario, la manifestazione del sacro nella storia.

Gli assunti fondamentali della ricerca di Creuzer, in base ai quali la ricerca stessa si sviluppa, sono messi in evidenza già nella *Prefazione* alla 1ª ed. del 1810, riportata nuovamente nella 2ª ed. del 1819.⁶⁷⁰ Qui egli mostra una visione della storia del tutto analoga a quella di Görres, che può così riassumersi: la religione è la migliore via per la conoscenza dei popoli; il Cristianesimo è il suo più alto raggiungimento; prima del Cristianesimo essa era apparsa nella sua luce originaria in oriente, e si era conservata in Grecia soltanto nei Misteri. Le fonti più importanti per ricostruire il quadro originario e il percorso, sono i *testi dei Neoplatonici*, che costituiscono infatti il nerbo delle fonti di Creuzer, come anche lo sono per Görres; ciò è coerente con l'assunzione -da parte di Creuzer- della centralità dell'espansione ellenistica e della fondazione di Alessandria, per il recupero del più antico patrimonio.⁶⁷¹

Si noti che questa impostazione è tuttora significativa nella successione che introduce; gli studi sul mito di questo secolo hanno infatti portato alla luce il movimento "di ritorno" che ha luogo nel sincretismo ellenistico-orientale e nei suoi mitografi, in quanto i Greci riscoprono nei miti orientali i loro stessi miti più antichi, obliterati dalla religiosità olimpica.⁶⁷² In Creuzer essa tuttavia si accompagna ad una singolare concezione del rapporto tra simbolo e mito, forse da attribuirsi, almeno "psicologicamente", al ruolo esorbitante allora attribuito alla Grecia omerica e al mito olimpico nel concetto stesso di "mito". Secondo Creuzer infatti, il mito rappresenta un'evoluzione storica del simbolo, rispetto al quale costituisce un "meno", in quanto pretende di "parlare" il simbolo, di per sé muto e tautegorico;⁶⁷³ esso è concepito come una creazione essenzialmente greca.⁶⁷⁴ Sotto questo profilo, il passaggio dal *mythos* al *lógos* appare a Creuzer meno epocale del passaggio dal silenzio del simbolo al mito-racconto.⁶⁷⁵ Il mito è dunque inferiore al simbolo, più lontano dalla rivelazione, in quanto allegoria.⁶⁷⁶

Il quadro storico di riferimento per Creuzer è dunque simile a quello di Görres, avendo *incipit* in oriente (India, Persia, Egitto); poi, raccogliendo il racconto di Erodoto, Creuzer fa dei primitivi abitanti della Grecia, i Pelasgi, coloro che recepirono dall'Egitto la religiosità orientale, successivamente obliterata sotto l'invasione ellenica e l'avvento del mito omerico. Il materiale che egli ritenne di portare a sostegno della propria tesi, gli costò il duro attacco dei filologi, dando inizio ad una vicenda di opposte fazioni destinata a proseguirsi sin nel nostro secolo. Quel che ci interessa sottolineare al riguardo è soltanto una notazione di Moretti,⁶⁷⁷ perché essa ci sembra pertinente al limitato angolo d'indagine delle nostre note: nell'attacco dei filologi, il furore messo in campo lascia trasparire l'immediata intuizione della posta *veramente* in gioco, la *superiorità* della religione omerica. Per chi tenga presente il legame della religione olimpica con gli sviluppi del Razionalismo, legame da noi recepito ne *Il mito e l'uomo*; e consideri che questa nostra ricerca, culminante con il Romanticismo, costituisce il tentativo di enucleare i lineamenti di una possibile continuità di un pensiero che neghi il primato del Razionalismo, fondato sull'assunzione a paradigma della Grecia classica; vedrà bene come a partire da Creuzer vada delineandosi un altro filone, parallelo alla discussione sul ruolo dell'arte, che fa del pensiero religioso neoplatonico-alchemico-teosofico e della sua convinzione di un divino che traluce nel manifesto, il punto d'avvio per una rinnovata critica. Tanto l'arte quanto il mito vi vengono identificati -ed in ciò assimilati- come il luogo della coesistenza degli opposti; il luogo ove si superano le aporie della Ragione attraverso un pensiero che sa andare *oltre* la Ragione stessa, fissando direttamente lo sguardo nell'*Altro*, che traluce sotto il manifesto ma che non può esser letto *se non nel manifesto*. Tutto il reale -la natura, la storia e

⁶⁶⁹ Leipzig und Darmstadt, Heyer und Leske, vol. 1°, della quale Moretti ha tradotto le pp. 3-239 (*Allgemeine Beschreibung des symbolischen und mythischen Kreises*) in *Dal simbolo al mito*, cit., vol. 2°.

⁶⁷⁰ Questa *Prefazione* non è tradotta da Moretti nella sopracitata trad. it.

⁶⁷¹ *Symbolik*, cit., p. 203; nella trad. it. (che useremo in seguito) p. 117.

⁶⁷² Il problema riguarda essenzialmente l'obliterazione e il recupero del culto della Grande Madre, un culto che sarà oggetto della ricerca successiva di Bachofen; questo "ritorno" è testimoniato dalla cultura neoplatonica ed è documentato negli studi di Kerényi e di Eliade. La vicenda è brevemente riassunta nel Cap. 3° di *Il mito e l'uomo*, cit. (pp. 77-107).

⁶⁷³ Il simbolo, da *syμβάλλειν*, unisce ciò ch'è separato, è "uno composto da due"; in esso il divino si mostra così come può darsi nel finito; è il solo modo di racchiudere l'infinito nel finito. Esso rappresenta perciò la *rivelazione originaria* che caratterizza l'oriente; cfr. *Dal simbolo al mito*, cit. vol. 2°, pp. 15-31, e la tabella di p. 24 (*Symbolik*, p. 27) che mostra anche l'importanza attribuita da Creuzer ai Pitagorici per il loro condensare il simbolo in figure matematiche, e per il loro parlare attraverso sentenze (*συμβόλοις*).

⁶⁷⁴ Il mito è un "simbolo pronunciato" (*Symbolica, etc.*, trad. it., p. 57), "l'Ellade...è e rimane la madre dei miti...ed Omero il figlio più fecondo e più rassomigliante a questa madre" (*ivi*, p. 113, corsivi suoi; cfr. anche p. 53 e n. 36). Sminuire il mito rispetto al simbolo è dunque *sminuire la Grecia olimpica rispetto all'antecedente orientale e alla rivelazione cristiana*; questo è un attacco alla concezione tutta luminosa della Grecia di Winckelmann, ritenuta poi da Hegel nella sua affermazione della superiorità della Grecia rispetto all'oriente.

⁶⁷⁵ *ivi*, pp. 31-33.

⁶⁷⁶ *ivi*, pp. 45-46.

⁶⁷⁷ *Introduzione*, cit., p. 64.

con esse l'arte, *creazione* dell'uomo- diviene dunque simbolo, ostensione di se stesso eppure d'Altro; se il simbolo è l'infinito racchiuso nel finito⁶⁷⁸ e l'arte coglie l'universale nel particolare, allora il sapere stesso è poetico, è un *sapere che traluce nel fare*, e che può esser chiuso in concetti soltanto a patto di amputarne la pienezza e di *ideologizzarlo*. Quanto alla storia, nella sua simbolicità essa pone in essere la dialettica dell'infinito col finito, una dialettica nella quale le infinite forme del finito si rapportano all'identica infinità, rispetto alla quale indicano l'invalidabile *differenza*. La storia dunque *diviene ma non ha alcun télos*,⁶⁷⁹ perché non può trovare una *direzione* nell'impercorribile infinità; il "superamento" storicista è dunque *ideologico*, è l'ideologia dell'Occidente.⁶⁸⁰

Con Creuzer si apre dunque un nuovo capitolo il cui più immediato prosecutore fu Bachofen, nel quale l'elemento ctonio e femminile assumono definitivamente un ruolo fondamentale nella comprensione della storia.⁶⁸¹

L'opera di Bachofen è stata inserita da Moretti in connessione con una linea di pensiero che ne fa non soltanto il continuatore di Görres e Creuzer, ma anche il riferimento per una linea di pensiero che giunge a Klages ed Heidegger; egli ne fa essenzialmente un continuatore dell'interpretazione simbolica della storia, che si oppone alla linea idealista-storicista hegeliana; diversa fu, come già accennato, l'interpretazione data da Baeumler nel 1926.⁶⁸² Come avremo occasione di notare, Bachofen si muove su entrambe le sponde, perché la sua "storia" è al tempo stesso simbolica e direzionata nell'ottica del "superamento"; inoltre non possiamo ignorare che vi è un aspetto ideologico *attuale* in questa disputa, la cui ragione consiste in buona parte nella collocazione di Bachofen in "campi" che si danno soltanto tra le due guerre, e ancora, ma in forme diverse, nel secondo dopoguerra.

Moretti ha tenuto a sottolineare al riguardo che la "simbolica della storia" romantica non ha nulla in comune con la filosofia della storia hegeliana,⁶⁸³ e che grazie alla prima si scopre il fondamento religioso dell'esperienza della natura che fonda i Misteri: il Romanticismo scopre dunque, in antitesi alla visione illuminista della "grecoità come eterna fonte di bellezza estetica e formale", alla "solarità" attribuita allo "spirito greco", il suo aspetto "sotterraneo e funebre".⁶⁸⁴

L'importanza degli aspetti "funebri" della cultura è una scoperta di Bachofen con *Il simbolismo funerario degli antichi* (cit.) del 1859. Bachofen parte da un presupposto che è quello stesso di Creuzer: il simbolo "dice" quel che non si può dire in concetti, perché è l'infinito calato nel finito. Tuttavia la sua posizione nei confronti del mito è diversa: pur partendo da un rapporto mito/simbolo simile a quello di Creuzer,

⁶⁷⁸ *Simbolica, etc.*, pp. 37-38.

⁶⁷⁹ Nella storia simbolica vige la legge della metamorfosi, cioè del ritorno in nuove forme del simile (non dell'eguale): così Klages leggerà Bachofen; cfr. *Materialien zu Bachofens "Das Mutterrecht"*, hrsg. von H.J. Heinrichs, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, pp. 126-127.

⁶⁸⁰ Ma anche una utopia: su questa paradossale conseguenza, che vede nell'utopia l'altro volto del Razionalismo, cfr. *La Gnosi, etc.*, cit., pp. 350-351. Il volto utopico dello Storicismo è il Gioachimismo; la stessa presenza di un fine nella storia fa del secondo una tensione al cambiamento, del primo una giustificazione dello *status quo*; del secondo l'aspirazione all'inversione del percorso verso il "ritorno", del primo la pretesa di una sua eterna continuazione, perché la "cattiva secolarizzazione" ha comunque mantenuto la tensione all'Assoluto del pensiero religioso, togliendole però il luogo u-topico del compimento che viene trasferito in terra, in una storia appiattita nell'unidimensionalità della sua datità. Un'interpretazione di Creuzer che lo inserisce nel "Gioachimismo" idealista con Hölderlin e Schelling, è data da M. Frank, *Der kommende Gott*, cit. Il punto di riferimento è lo schema (sviluppato da Creuzer a partire da un primo nucleo herderiano) in base al quale il Cristianesimo è lo svelamento, il rendersi essoterico del contenuto esoterico dei Misteri, nei quali si custodiva il ricordo della rivelazione primitiva. In ciò Cristo ricalca la figura di Dioniso, che Creuzer recepisce come sottofondo non olimpico della religiosità greca (cfr. Baeumler, *Einleitung*, cit. *infra* in n. 681, p. XCIX sgg., in particolare p. CVII; Creuzer fu l'anti-Winkelmann che orientalizzò l'antichità) così come esso appare nel mito orfico (cfr. Frank, p. 89). Egli è dunque il Dio morto e risorto, primo e ultimo, che irrompe come anelito di libertà nel mondo della Legge, di Zeus e di Jahwè (cfr. *ivi*, p. 39). Su Dioniso e sul mito orfico, cfr. anche *Il mito e l'uomo*, cit., pp. 148-164, dove abbiamo però segnalato i dubbi degli studi più recenti, relativi alla lunga evoluzione del mito, che si avvale forse di contributi tardi, essenzialmente gnostici. La similitudine tra Cristo e Dioniso appare rafforzata dal fatto che entrambi nascono da una donna; entrambi rappresentano dunque il farsi uomo del Dio, e il farsi Dio dell'uomo (cfr. p. 326). Si noti qui la ripetizione dell'antica intuizione gnostica, notata anche da Frank, pp. 349-350 in n. 21. Complessivamente dunque, Frank inserisce Creuzer in una linea che include Hölderlin, Schelling e il Pietista dell'*Erweckung* Kanne (contemporaneo di Creuzer) in una visione della storia che non potremmo definire "simbolica", e che resterebbe, al contrario, "messianica" come nell'Idealismo, quindi coerente con la metafisica occidentale: cfr. anche *Gott im Exil*, cit., p. 9 sgg. Questa diversa collocazione, che va vista nell'ottica di sviluppi successivi della riflessione su Bachofen (Nietzsche, Klages, Kerényi, Baeumler) mostra l'attualità *ideologica* del problema del mito sollevato dai Romantici: secondo una lettura idealista-storicista, cioè intrinsecamente "gioachimita", discenderebbero di lì le ideologie di destra e di sinistra che hanno insanguinato il secolo nella pretesa di un "compimento dei tempi" totalmente (cioè, totalitariamente) secolarizzato. A noi questa lettura, che c'è stata e non ci sembra del tutto ingiustificata, sembra però tradire altri significati più attuali della ricerca di Creuzer e di Görres, quelli cioè che fanno del pensiero mitico e della simbolicità della storia, una critica dell'ideologia dell'Occidente. Insistiamo perciò nel ricordare ancora quanto più volte notato, cioè che gli esiti del Romanticismo sono sempre *ambigui*.

⁶⁸¹ J.J. Bachofen, svizzero, docente di Diritto Romano, membro del Consiglio della città di Basilea (1815-1887) ha costituito il centro di una disputa accesa già nel secolo scorso, e ripresa tra le due guerre quando la sua opera divenne oggetto di rinnovato interesse; benché decisamente dislocato (quattro decenni) rispetto alla prima generazione romantica, egli viene qui preso in considerazione perché costituisce uno sviluppo ulteriore del pensiero di Görres e Creuzer (ai quali è strettamente connesso) non senza una marcata ambiguità tra la concezione simbolica della storia (quella rintracciata da Moretti) e una concezione idealista-storicista, evidente nella periodizzazione delle "successioni" storiche in direzione di stadi "superiori". Su di lui, oltre ai testi di Moretti, cit., abbiamo consultato i *Materialien zu Bachofens "Das Mutterrecht"*, cit., che raccolgono significativi passi scelti della vastissima letteratura; la grande *Einleitung* di Baeumler alla sua edizione parziale di *Das Mutterrecht* (sotto il titolo *Der Mythos von Orient und Occident*, München, Beck, 1926) parzialmente tradotta da Moretti in *Dal simbolo al mito*, cit.; inoltre, in trad. it., *Il simbolismo funerario degli antichi*, a cura di M. Pezzella, Pres. di A. Momigliano, Intr. di G. Arrigoni, Pref. di M. Pezzella. Napoli, Guida, 1989; *Il matriarcato*, ed. it. a cura di G. Schiavoni, trad. di G. Schiavoni e F. Jesi (con due saggi dei traduttori) Torino, Einaudi, 1988, 2. voll.

⁶⁸² Di Moretti cfr. *Hestia*, cit., p. 96; *Heidelberg romantica*, cit., p. 121 e p. 130; di Baeumler la citata *Einleitung*.

⁶⁸³ *Hestia*, cit., p. 94.

⁶⁸⁴ *ivi*, p. 98.

diversa è infatti la valutazione che egli dà dello scarto. Scrive infatti Bachofen:⁶⁸⁵ “Il mito è l’esegesi del simbolo. Esso sviluppa una serie di azioni esteriormente connesse che il simbolo contiene in sé *unitariamente*. Il mito è simile a un saggio filosofico-discorsivo nella misura in cui anch’esso spezza il pensiero in una *successione d’immagini reciprocamente connesse* e lascia poi all’osservatore il compito di trarre le conclusioni che derivano dal loro rapporto”. Perciò “*La sopravvivenza del simbolo è garantita da questa connessioneAttraverso il mito diviene nuovamente comprensibile l’antica dignità del simbolismo....Esporre con parole il contenuto dell’insegnamento misterico sarebbe stato un delitto contro la sua legge più alta; rappresentarlo attraverso i miti è l’unica possibilità ammessa. Da questo trae origine l’utilizzazione del patrimonio mitico nel linguaggio dei sepolcri*”.⁶⁸⁶

In questo passaggio sono chiuse tre intuizioni. La prima è che il mito dispiega nella linearità del racconto ciò che è implicito nell’immobile densità del simbolo; la seconda, conseguente, è che la frattura intuizione/concetto non si realizza più, come per Creuzer, nel passaggio simbolo→mito, onde appariva irrilevante il passaggio *mythos*→*lógos*; al contrario, essa si verifica precisamente in questo secondo passaggio, esistendo una continuità simbolo→mito garantita dal *modo* del racconto/*mythos* (le “connessioni” sue, fondate sulle “immagini”, perciò diverse da quello logico-concettuali) che è un raccontare “mostrando” (le “immagini”, per l’appunto). Diverso l’esporre “dimostrando” che caratterizza l’esposizione logico-concettuale del *lógos*, nel quale si perde la presenza dell’infinito nel finito.⁶⁸⁷

Il terzo concetto rinvia ad una constatazione che è alla radice dell’opera stessa sul simbolismo *funerario*: il patrimonio mitico è raffigurato in immagini essenzialmente nei monumenti funebri, e la ragione di ciò è asciuttamente sintetizzata da Bachofen in modo ineccepibile a proposito del simbolismo dell’uovo *bianco e nero*, che nei suoi colori esprime tangibilmente ciò che le parole non possono, la dialettica/alternanza di vita e morte: “nessun argomento è più adatto di questo all’austera atmosfera di una tomba. Senza dubbio la morte pone con radicale urgenza la domanda sul rapporto tra i due poli, tra cui si muove ogni esistenza tellurica”.⁶⁸⁸

Dinnanzi al mistero della morte cessa il brusio delle opinioni, e tornano le domande radicali: un rapporto *religioso* con l’esistenza ostende sul cavo abisso la solennità del simbolo, la maschera immobile dalle cui labbra parla il racconto del mito come allusione d’*Altro*. Come il simbolo, *mostrando* se stesso, allude all’*Altro*, così il mito, *raccontando* se stesso. Perciò “l’intero mondo mitologico degli antichi viene raffigurato sui sepolcri”,⁶⁸⁹ quest’universo, che è la somma delle “conoscenze fisiche” e la “memoria” della creazione, “diviene ora rappresentazione di verità religiose, rende visibili le grandi leggi della natura, esprime verità etiche e morali, e suscita consolanti presagi”.⁶⁹⁰

Il simbolismo funerario degli antichi parte dunque da questi assunti per esaminare una rispettabile quantità di materiale simbolico e mitico, ed è opera di grande erudizione e intelligenza perché, se si leggono le pagine dei maggiori studiosi contemporanei del mito, Kerényi ed Eliade, ci si accorge che la base per l’interpretazione dei simboli è rimasta quella pensata da Bachofen, che ha in tal modo offerto le chiavi per la comprensione dello sterminato patrimonio della sapienza mitica, relegata a fandonia dall’arroganza razionalista di ogni tempo.

Già in questo esame del simbolismo funerario, Bachofen aveva sottolineato il fondamentale ruolo del femminile, tanto nel simbolo quanto nel mito: Iside, Demetra, Hekate, Arianna, dominano la scena insieme ai miti lunari,⁶⁹¹ e compaiono qua e là molte delle affermazioni che sorreggono il suo più celebre e controverso lavoro, *Il matriarcato*, apparso nel 1861 e divenuto il centro di una disputa infinita, per la quale si rinvia a *Materialen, etc.*, cit.

A questa disputa nel suo complesso non c’interessiamo nelle presenti note, perché buona parte di essa verte essenzialmente su prese di posizione razionaliste (sotto la maschera filologica) o antirazionaliste, che renderebbero scontato il nostro angolo visuale e ripetitive le nostre argomentazioni; quel che viceversa c’interessa è esaminare per un attimo un po’ da vicino la lettura dell’opera data da Moretti, in quanto critica alla nota lettura di Baeumler del 1926, allorché si tornò a stampare parte de *Il matriarcato*.

⁶⁸⁵ *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 146, corsivi nostri.

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 147, corsivi nostri. Conclude così a p. 148: “Il simbolo desta presagi, la lingua può solo interpretare. Il simbolo tocca ad un tempo tutte le corde dello spirito umano, la lingua è costretta a rivolgersi a un pensiero alla volta”.

⁶⁸⁷ Per questa ragione, che rappresenta lo sviluppo di un’antica intuizione di Herder da noi messa in evidenza *supra*, relativa alla “falsificazione” che ha luogo nel linguaggio concettualmente strutturato, abbiamo costantemente parlato di *inevitabile ideologit  del pensiero concettuale*.

⁶⁸⁸ *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 93.

⁶⁸⁹ *Ivi*, p. 147.

⁶⁹⁰ *Ivi*.

⁶⁹¹ Troviamo inutile appesantire l’esposizione con le molte citazioni possibili; ci limitiamo a una sola (p. 116): “Dei due principi della natura, il femminile-materiale e il maschile-creativo, solo il primo è originariamente esistente, dato fin dal principio....Al culmine di ogni cosa vi è la donna materiale, e Dioniso ed Osiride devono la loro nascita alla materia tellurica o lunare, che è madre di tutte le cose....Perciò il mistero è connesso al principio materno....la forza creativa è nascosta nella tenebra”. Dunque notturno e femminile s’identificano; quanto al femminile, esso può essere tanto tellurico che lunare, secondo una *scala di valori* che fa parte della concezione bachofeniana della storia. Per quanto concerne la genesi contemporanea dei nuclei dai quali derivano *Il simbolismo funerario degli antichi* e *Il matriarcato*, cfr. la *Nota al testo* in quest’ultimo, vol. 1°, p. LIX.

Il nucleo del contendere è costituito dalla lettura che Bachofen darebbe della storia, cioè, come abbiamo segnalato, se essa debba considerarsi “simbolica” ovvero hegeliana. Bachofen enuncia le proprie tesi al riguardo già nel *Preambolo e introduzione*,⁶⁹² che dovremo perciò esaminare prima di procedere.

Subito ad apertura di testo, Bachofen esibisce la propria “scoperta”: è esistito nella più alta antichità un sistema sociale fondato sul diritto materno, non su quello patriarcale che noi conosciamo: un *Mutterrecht*, un matriarcato. Il femminile dunque, insieme all’oriente, alla natura e al notturno, completa il quadro simbolico del rimosso nell’ambito di una cultura che esalta l’Occidente, il maschile, lo Spirito e il luminoso: opposizioni simboliche talmente forti sul piano culturale, che già da sole mettono in evidenza il fondamento simbolico del pensiero.

Bachofen è giunto a questa scoperta partendo dall’esame eruditissimo dei simboli e dei miti, delle testimonianze archeologiche e di quelle letterarie relative alla più alta antichità; egli ha notato infatti l’evidenza di una vera e propria stratificazione culturale, alla cui base v’è una religiosità e una struttura sociale fondata sul predominio della donna,⁶⁹³ la cui testimonianza mitica diviene un enigma al momento del formarsi del diritto patriarcale.⁶⁹⁴

Il nuovo altera e *cancella* l’antico; così la storia vuol cancellare il mito, ma le nostre origini vanno conosciute, se si vuol condurre a una conclusione il sapere storico; e le origini sono nel mito, e vanno indagate, perché la conoscenza non è dire “che cosa” una cosa sia, ma “da dove” origina, e perché soltanto così si può comprendere “verso dove” andrà.⁶⁹⁵ Già qui si nota l’ambiguità del pensiero di Bachofen: da un lato ci s’incammina a delineare una storia simbolica, dall’altro si pretende di determinarne il *percorso*; e tuttavia subito dopo egli opera una nuova riflessione. Egli nota infatti le costruzioni filosofiche con le quali si pretende di colmare le lacune storiche “con i fantasmi di astratti giochi intellettuali”, e giudica che in tal modo si rifiuta “il mito come invenzione poetica” per “abbandonarsi con tanta fiducia alle proprie utopie”.⁶⁹⁶

Qui non è soltanto in gioco la restituzione di significato storico-sociale-religioso al mito, e, cosa più rilevante, una diversa ubicazione dello stesso concetto di significato, che va cercato oltre la superficie razionalista; qui, spostando la testimonianza del simbolo dall’ambito estetico (*sensu Winckelmann*) a quello storico-religioso, si mandano in crisi i valori *ideologici* di Bellezza che falsificano la Grecia di Winckelmann, e, ripresi da Hegel, costituiscono il fondamento di una pretesa superiorità dell’Occidente sull’Oriente.⁶⁹⁷

Ritornando al *Preambolo*,⁶⁹⁸ si vede che Bachofen può dunque affermare che il mito ha proprie precise leggi, e può fornire risultati sicuri per quanto concerne la conoscenza storica.

Bachofen aggiunge poi però anche una considerazione psicologica per giustificare il primato della donna nella fondazione della società civile: essa, preoccupandosi del figlio che porta in grembo, è la prima a poter concepire un’etica che conduce oltre la ristretta visuale del proprio Io.⁶⁹⁹ Di fatto Bachofen espone in più parti una vera “psicologia della storia” e si può notare che, sotto questo aspetto (oltreché su altri) egli rappresenta il vero antecedente di Jung, che di fatto lo adduce sovente a testimone autorevole. Si deve segnalare, al riguardo, che Bachofen è il vero scopritore della legge dell’enantiodromia, uno dei cavalli di battaglia di Jung; secondo questa legge, quando in un mondo bipolare ci si accosta eccessivamente a uno dei due estremi, per reazione la storia (psichica dell’individuo, ma anche sociale) muta bruscamente il proprio corso, dirigendosi nel senso opposto.⁷⁰⁰ Su questa base psicologica Bachofen costruisce la “necessità” storica di una fase precedente il matriarcato, e di una che lo segue.

Le fasi principali della storia di Bachofen sono dunque tre: un primo stadio di eterismo, nel quale la donna è a disposizione indifferenziata delle bramosie maschili, con grave pregiudizio della sua dignità; un secondo stadio, matriarcale, con il predominio del diritto materno nel vincolo matrimoniale; un terzo stadio col predominio del diritto paterno nelle forme di una paternità spirituale.⁷⁰¹ I tre stadi sono caratterizzati da culto

⁶⁹² *Il matriarcato*, cit., vol. 1°, pp. 5-55; nell’edizione parziale tedesca del 1926, pp. 3-59 (questa parte introduttiva è integrale). Naturalmente i concetti sono ben altrimenti sviluppati nel testo, ma essi appaiono già tutti nel *Preambolo*.

⁶⁹³ Come nota Moretti, *Heidelberg romantica*, cit., p. 138, ricordando la dura polemica di Bachofen con Mommsen, il motore di ogni storia è la religione (cfr. *Preambolo, etc.*, cit., p. 40). Ciò, naturalmente, non vale soltanto per Bachofen: è la caratteristica fondamentale di tutto il Romanticismo, che nasce in reazione al razionalismo illuminista.

⁶⁹⁴ *Preambolo*, cit., p. 9.

⁶⁹⁵ *Ivi*, pp. 10-11.

⁶⁹⁶ *Ivi*, p. 11.

⁶⁹⁷ Cfr. Moretti, *La segnatura romantica*, cit., p. 216. Afferma successivamente (p. 225): “Il Romanticismo, con il suo affacciarsi sulla provenienza dell’Occidente, con la sua “riabilitazione” della naturalità dello spirito, si sporge contemporaneamente su quel nulla (corsivo suo) sul quale i valori dell’Occidente vengono in realtà visti poggiare. Alla vista del nulla il Romanticismo si ritrae, lasciando il campo al nichilismo della modernità”. I “valori” presuppongono la “norma”, cioè una pregiudiziale razionalista; il razionalismo idealista è ciò che conduce al Nihilismo della modernità: Ragione e Spirito non possono fondarsi su se stessi, o sollevarsi per il codino. Moretti riconduce giustamente la posizione bachofeniana alla lontana intuizione di Herder, cioè che la natura sia la madre dello Spirito: l’uno non può darsi senza l’altra. La visione romantica del cosmo è una visione tutta *polare*; nell’Idealismo (come nel materialismo! notava Oetinger) manca sempre l’*Altro* nella sua *realtà/alterità*; esso viene ridotto a estroflessione verbale del Medesimo.

⁶⁹⁸ *Cit.*, p. 12.

⁶⁹⁹ *Ivi*, pp. 14-15.

⁷⁰⁰ *Ivi*, p. 28: “Radicalizzandosi all’estremo, ogni principio favorisce la vittoria del suo opposto”. Il contesto nel quale si colloca l’affermazione concerne il cambiamento dei principi giuridici che reggono la società, ma tale cambiamento è letto in chiave rigorosamente psicologica: l’umanità non sopporta un ordinamento che lede l’esigenza di equilibrio della vita fisica e psichica. L’oscillazione enantiodromica è dunque qualcosa di nuovo rispetto alle alternanze “rotatorie” pensate da Görres.

⁷⁰¹ *Ivi*, pp. 28-29.

tellurico, lunare e solare, secondo una progressione che ricorda tanto Plutarco,⁷⁰² e che viene giustificata con un rigoroso rapporto di macrocosmo e microcosmo.⁷⁰³

La successione bachofeniana delle età, pur esprimendo un'elevazione (*Erhebung*) non esclude la possibilità di *regressi*; non c'è dunque un progresso lineare continuo e inevitabile, ma c'è comunque una scala di valori, in quanto i livelli di sviluppo hanno un intrinseco ordine gerarchico, e nel "regresso" è esplicito, da parte di Bachofen, un giudizio negativo. D'altro canto, la stessa oscillazione eterismo/matriarcato/patriarcato, intesa come moto alternativo del pendolo, indica una qualche sorta di *Aufhebung* dialettica analoga alla triadizzazione idealista-storicista: non si esce quindi, a nostro avviso, dall'ambiguità.

Bachofen introduce, come un "regresso", un nuovo stadio secondario dell'umanità, uno stadio che certamente un mitologo non poteva ignorare per ciò che esso rappresenta nei confronti tanto di Zeus, che della Grande Dea, della Terra e della Luna: il dionisismo. Egli lo introduce così: "Nella lotta tra il principio eterico e quello demetrico il propagarsi della religione dionisiaca determinò una nuova svolta, e, nell'incivilimento dell'umanità, una rovinosa ricaduta".⁷⁰⁴ "Ricaduta" (*Rückschlag*) dice Bachofen, perché ciò può avvenire anche dopo l'affermazione del diritto patriarcale, che s'identifica con il principio spirituale-solare apollineo.⁷⁰⁵ Il fatto è che il dionisismo rappresenta anche un primo e ambiguo stadio di affermazione del diritto paterno.⁷⁰⁶

Dioniso è in effetti un antagonista del matriarcato, in particolare della sua "accentuazione amazzonica".⁷⁰⁷ Che cos'è l'amazonismo? Bachofen lo spiega poco dopo facendone un altro stadio secondario dello sviluppo: l'amazonismo è l'autodifesa armata cui la donna è condotta dagli abusi dell'eterismo.⁷⁰⁸ Bachofen espone allora le successioni come segue.⁷⁰⁹ Il dionisismo, che è di fatto un alleato dell'eterismo (cfr. n. 706) è il culto di un dio fallico che rende l'uomo sovrastante, ma poi lo fa *crollare sotto la donna*. Esso poté espandersi grazie all'amazonismo che aveva preso il posto dell'antica ginecocrasia demetrica, col risultato di imbarbarire i costumi. La ginecocrasia amazzonica, che era di per sé nemica del dionisismo, passò di fatto dalla sua parte: questa successione di estremi mostra che *le donne hanno difficoltà ad essere equilibrate*; il dio fallico le trascinò con sé (Dioniso è il dio delle donne) in un turbine erotico che le ricondusse all'eterismo afroditico. La spiga cede il posto al grappolo, l'esistenza è vissuta come ebbrezza di un sesso fine a sé stesso.⁷¹⁰

Le pagine relative alla descrizione di questo processo sono interessanti: molto è cambiato, sotto l'apparente continuità, dalla "storia" di Görres oscillante tra le polarità del femminile e del maschile; qui siamo infatti in presenza di una *obbligatorietà della storia* come conseguenza di una *compulsione psicologica*; qui si ha l'impressione di riscoprire, storicizzati, *gli eventi della ierostoria gnostica*, trasferiti dal Plèroma degli eoni alla psiche umana. Bachofen sembra davvero il "padre apollineo" di Jung.

Siamo così giunti all'ultimo stadio della psicostoria di Bachofen: il passaggio dal matriarcato al patriarcato, che presenta due luoghi degni d'attenzione, almeno nel contesto di ciò che siamo andati narrando. Dopo aver elogiato ancora l'elevazione che, nonostante tutto, l'amazonismo rappresenta in risposta all'eterismo, egli sottolinea il carattere del tutto nuovo del principio paterno, spirituale e non più materiale, come quello materno;⁷¹¹ naturalmente, l'avvento del nuovo principio del quale sono portatori Athena e Apollo ha un luogo privilegiato nel quale può essere scoperto, la tragedia di Agamennone, Clitemnestra, Oreste, nella vendetta delle Erinni e nel tribunale che chiude la vicenda. Tra una dea vergine, e un eroe, Herakle, che detesta le donne, si assiste dovunque alla "medesima elevazione dalla terra al cielo".⁷¹² Come nella ginecocrasia il figlio era figlio materiale della madre, nel patriarcato il figlio è figlio spirituale del solo padre, tramite il

⁷⁰² *De facie quæ in orbe lunæ apparet*, Moralia, XII, 942D-945D.

⁷⁰³ *Preambolo*, pp. 48-50. Alla terra corrisponde la donna eterica, alla luna quella "consacrata demetricamente"; cfr. anche pp. 32-33. Qui Bachofen pone esplicitamente i due livelli come il più basso e il più alto (*Die tiefste Stufe.....die höhere*) nell'ambito di una "elevazione" (*Erhebung*) del principio materno. Vi è chiaramente un "progresso": *Erhebung* è parola continuamente ricorrente nel testo, per definire la progressività della storia; essa non sta ad indicare un superamento/*Aufhebung*, ma certamente indica una direzionalità dal basso in alto, che *non esclude ricadute*, che però esprime comunque un giudizio di valore.

⁷⁰⁴ *ivi*, p. 35.

⁷⁰⁵ *ivi*, p. 51: "Vediamo il principio paterno ridiscendere dalla purezza apollinea alla materialità dionisica, e così apprestare al femminile un nuovo trionfo, ai culti materni una nuova fioritura".

⁷⁰⁶ *ivi*, p. 36: "Irriducibile avversario della degenerazione innaturale in cui era caduta l'esistenza femminile, egli si mostra ovunque conciliante e benevolo verso l'osservanza della legge matrimoniale, verso il ritorno della donna alla condizione materna e verso il riconoscimento dell'eccelsa sovranità della natura fallico-virile che gli è propria. Da tale punto di vista la religione dionisiaca potrebbe implicare un sostegno della legge matrimoniale demetrica, costituendo al tempo stesso una delle ragioni principali del vittorioso affermarsi della teoria del principio paterno. Ed in effetti il significato di ambedue questi aspetti non può essere messo in dubbio". Esso è tuttavia un alleato dell'eterismo, perché favorisce il ritorno delle donne "al pieno naturalismo afroditico" (*ivi*). Come si vede Bachofen non soltanto psicologizza la storia, facendone il teatro di un oscillante progresso psicologico (anche la storia religiosa era stata intesa come cammino verso la salvezza) ma traduce la complessa contemporaneità con la quale il diverso si dà nel mito, in una successione storica temporale, grazie al concetto di *Erhebung* che dispone il diverso in successione di valore, e traduce la storia in successione temporale di progressi/regressi. Nella sua convinzione che il mito testimoni una storia che si dipana nel tempo, Bachofen riduce dunque l'utopia ad appiattirsi sulla storia stessa, perché perde di vista la sua metastoricità, rivelandosi prigioniero della pregiudiziale storicista.

⁷⁰⁷ *ivi*.

⁷⁰⁸ *ivi*, p. 40; l'amazonismo, legato a culti lunari come la ginecocrasia demetrica, promuove l'elevazione della donna (p. 41).

⁷⁰⁹ *ivi*, pp. 36-39.

⁷¹⁰ Di ciò si ricorderà Kerényi nel suo celebre *Dionysos* (da noi consultato nell'ed. inglese, Princeton, Un. Press, 1976; per la trad. it., Milano, Adelphi, 1992) nel quale il dio è collegato all'immagine del mulo: il sesso senza procreazione (cfr. pp. 169-170 e figg. 52A-55).

⁷¹¹ *Preambolo*, p. 44 sgg.

⁷¹² *ivi*, p. 47.

simbolismo dell'adozione;⁷¹³ questa è un'ulteriore elevazione rispetto alla paternità dionisiaca, che era stata fallico-fecondatrice e che aveva esaltato la virilità poseidonica, soggiogatrice della madre.⁷¹⁴

Questa particolarità dell'adozione è molto importante, perché si connette ad una precisa visione della storia e della società che Bachofen sviluppa apertamente soltanto nel testo.⁷¹⁵ Secondo Bachofen infatti, il passaggio dal matriarcato al patriarcato si realizza pienamente soltanto a Roma, più precisamente con Augusto, che vendica il "padre" Cesare, del quale è "figlio" per adozione, liquida il culto dionisiaco di Antonio e instaura quello apollineo.⁷¹⁶ Questa vicenda l'abbiamo seguita ad apertura del nostro libro attraverso la lezione di Zanker: il lettore conosce la nostra opinione. Questo è il primo luogo degno d'attenzione.

Dunque con Roma soltanto, e col principio politico dell'*imperium* virile, si afferma il diritto paterno,⁷¹⁷ ciò che non era riuscito a Delfi -dove Apollo s'incontrò con Dioniso- e non era riuscito ad Alessandro nel suo fatidico incontro con l'oriente, simbolizzato dal racconto di Candace e dal sincretismo tolemaico.⁷¹⁸ Roma affermò vittoriosamente il proprio diritto sui "pericoli che l'Oriente gli preparava", la "possente avanzata dei culti di Iside e di Cibele, e dei Misteri dionisiaci".⁷¹⁹ "con la caduta dell'ultima Candace l'assoggettamento dell'Oriente fu compiuto" anche se la lotta si spostò dal piano politico a quello religioso "più alto" dove l'Oriente trionfò di nuovo.⁷²⁰

"L'ultima Candace" è Cleopatra: forse non è un caso ritrovarne il nome all'inizio dell'alchimia spirituale.⁷²¹ Il simbolismo, che in forma allegorica, quindi razionalizzata e unidimensionale, è palesemente presente in tutte le ideologie, ma lo è anche, più occultamente come inalterato nucleo mitico, ha una forte presa sull'animo umano; ci sembra quindi almeno "simbolicamente" degno di nota che "l'ultima Candace", la compagna del dionisiaco e "orientale" Antonio, nemica del nuovo corso augusteo, sia stata prescelta a patronessa del più persistente e insidioso pensiero emarginato e alternativo dell'occidente.

Bachofen ha tuttavia dinnanzi a sé una prospettiva di *inevitabile progresso* dalla legge dell'amore materiale a quella dell'amore spirituale, dal principio materno a quello paterno, sulla quale non è lecito aver dubbi; in questa prospettiva egli ha persino accenti millenaristi, tratti dal mito iranico che legge in Plutarco,⁷²² infatti "lo sviluppo del diritto del genere umano è governato da una grande legge. Esso procede dal materiale all'immateriale, dal fisico al metafisico, dal tellurismo alla spiritualità". La meta sarà raggiunta "sicuramente... malgrado tutti gli alti e bassi. Ciò che ha i suoi inizi sul piano materiale *deve* (corsivo nostro) avere compimento su quello immateriale".⁷²³

Questo finalismo della storia è ricondotto da Moretti all'intenzione di "privilegiare sempre più l'aspetto spirituale del Cristianesimo, così che esso venne interpretato come il definitivo e totale distacco dalla

⁷¹³ *ivi*, p. 49.

⁷¹⁴ *ivi*: "Se Dioniso si limita a sollevare la paternità al di sopra della madre, Apollo si libera completamente da ogni vincolo con la donna".

⁷¹⁵ *Il matriarcato*, vol. 2°, pp. 650-660; in particolare pp. 657-660.

⁷¹⁶ Cfr. Schiavoni, in vol. 1°, p. XLII: il patriarcato ha in Augusto e Apollo "i due più fulgidi paladini" e coincide "con il passaggio dal diritto materno (legato alla natura, all'Oriente, alla comunanza dei beni, alla simbologia tellurica) al diritto paterno (legato alle norme positive, all'Occidente, all'*imperium*, alla proprietà privata, ai simboli celesti)". A p. 654 Bachofen scrive: "La relazione filiale può essere stabilita non più soltanto in base alla procreazione, ma in base a un atto di natura spirituale. Orbene è proprio da Apollo che promana la parola incorporea, spirituale".

⁷¹⁷ *Preambolo*, pp. 50-51.

⁷¹⁸ *ivi*, pp. 51-52. Il tentativo di sincretismo apollineo-dionisiaco fu un errore, perché Dioniso ebbe il sopravvento: egli è infatti intrinsecamente più seducente (p. 51). Si noti qui la coscienza di una tensione astrattamente spiritualista da parte di Bachofen.

⁷¹⁹ *ivi*, p. 52.

⁷²⁰ *ivi*, p. 53, qui Bachofen indica la presenza di alternanze pendolari nella storia, dovute alla materia che diviene un "negativo" nella sua qualità di "resistenza": secondo Bachofen è "difficile per gli uomini, in ogni tempo e sotto la sovranità delle religioni più diverse superare la forza d'inerzia della natura materiale e raggiungere il fine supremo della loro vocazione, l'innalzamento dell'esistenza terrena fino alla purezza del divino principio paterno" (corsi nostri). Qui è difficile sottrarsi all'interpretazione "hegeliana". Sul trionfo successivo del matriarcato in Roma (inteso come regressione) cfr. anche *Il simbolismo funerario*, pp. 394-395. È tuttavia indispensabile, prima di "politizzare" Bachofen in un senso o nell'altro, operazione ideologicamente comprensibile ma non per questo del tutto libera dall'obbligo della riflessione, soffermarsi sulla figura del grande borghese (Grand Seigneur, dice Benjamin) liberale e filobritannico, membro illuminato dell'oligarchia di Basilea e della dirigenza cittadina, e soltanto in questa prospettiva riflettere sul seguente fondamentale passaggio del *Preambolo*, cit., p. 38: "Il culto dionisiaco consentì all'antichità la forma più alta di una civiltà interamente afroditica, e a quella civiltà conferì uno splendore tale da oscurare ogni raffinatezza e ogni arte della vita moderna. Esso sciolse ogni vincolo, rimosse tutte le differenze; e perciò, poiché orientò lo spirito del popolo soprattutto verso la materia e l'abbellimento dell'esistenza corporea, ricondusse la vita stessa alle leggi della materialità. Tale progresso nella sensualizzazione dell'esistenza coincise ovunque con la dissoluzione dell'organizzazione politica e con la decadenza della vita statale. Al posto di una ricca differenziazione si affermano la legge della democrazia, della massa indifferenziata, quella libertà, quella uguaglianza, che contraddistinguono la vita naturale di fronte alla vita civilmente ordinata e che appartengono all'aspetto corporeo-materiale della natura umana....La religione dionisiaca è l'apoteosi del godimento afroditico e al tempo stesso la religione della fratellanza universale; perciò fu specialmente amata dai ceti servili e favorita dai tiranni, dai Pisistratidi, dai Tolomei, da Cesare, giacché la loro sovranità si fondava sullo sviluppo democratico". L'intero XX secolo, con i suoi progressi materiali e sociali, ma anche con le sue tragedie e con le nubi che nuovamente si scorgono, può riflettere su questo passo.

⁷²¹ Cfr. Parte II, Sez. II, Cap. 4°, n. 10.

⁷²² *De Iside et Osiride*, Moralia, V, 369B-370C. Il problema delle fonti di Bachofen -lo stesso di Creuzer- provenienti dal neoplatonismo tardoellenistico, è stato ben notato da Bloch (*Materialen*, etc., cit., p. 356 sgg.). Quanto al mito iranico esso concerne la vittoria finale di Ohrmuzd su Ahriman, intesa come vittoria finale del Bene e della Luce.

⁷²³ *Il matriarcato*, cit., vol. 1°, p. 316. Il passo è notato da Bloch, loc. cit., il quale sottolinea che il compimento del destino umano e il definitivo superamento del femminile-materiale, si realizza in Cristo (cfr. infatti la conclusione dell'opera, p. 881). Siamo dunque all'interno di un pensiero che è difficile non definire idealista; tutta l'ideologia dell'Occidente è fondata sull'obliterazione della Grande Madre e, dopo la crisi di Zeus, sull'avvento di Cristo e sul Millenarismo che va dalla seconda Parusia allo Storicismo; non per caso Eusebio aveva subito ben colto il passaggio da Zeus all'esangue dio filosofico come premessa al trionfo del ben più concreto Dio Padre testamentario.

fisicità femminile-simbolica del sapere”.⁷²⁴ Egli afferma tuttavia subito dopo -e questo ci sembra il vero punto rilevante, tanto da risultare in corsivo- che ciò ha luogo “senza l’apporto di un sistema logico-razionale” come quello hegeliano.⁷²⁵

Moretti ritiene dunque corretto impostare la discussione su Bachofen non a partire dall’uso politico del mito nell’ambito del XX secolo ma, tenendo conto del contesto nel quale prende corpo la sua ricerca, interrogandosi sul problema del simbolo e del mito che ne è l’oggetto.⁷²⁶ Il rifiuto di porsi un tale interrogativo, che può condurre a leggere l’opera di Bachofen “come un tentativo di conciliazione, attraverso la dimensione simbolico-mitica, di paganesimo e cristianesimo”⁷²⁷ porterebbe, tra l’altro, a perder di vista il punto dal quale emerge il Nihilismo.

Moretti sottolinea al riguardo la prospettiva religiosa determinante in Bachofen, che lo conduce ad interrogarsi sul problema dell’immortalità dell’anima nella prospettiva delle epoche precristiane;⁷²⁸ ciò lo conduce necessariamente anche sulla nota strada della “rivelazione originaria” che si connette con il postulato romantico di una sapere “sentimentale” che va oltre i limiti della Ragione.⁷²⁹ Su questa base quindi, egli ritiene che per Bachofen “la stagione greca dell’Olimpo e della plastica perfezione” rappresenti una parentesi “mondana” all’interno del processo storico del simbolo,⁷³⁰ ciò che peraltro ci riconduce alla saldatura tra religiosità orientale e ellenismo alessandrino, che ha un precedente in Creuzer, come ritrovata “continuità” del mito: infatti per Bachofen l’Orfismo precede sicuramente l’età omerica.⁷³¹

Qui però il tema della rivelazione originaria conduce a considerazioni interessanti sulla vulnerabilità della posizione romantica, presto infatti liquidata da Hegel: in Bachofen essa si mostra evidente come rifiuto di rinunciare alla sensibilità del simbolo, e contemporaneamente di considerarla storica e caduca e di mantenerne intatto il messaggio, che brillerà nella sua purezza alla fine di un tempo la cui origine soltanto, però, incarna “quanto vi è di più puro”.⁷³²

La questione che viene così posta, merita una riflessione sul fondamento di tanta apparente contraddittorietà, perché così facendo ci si avvicina, a nostro avviso, al cuore della tensione romantica.

Il Romanticismo nasce con la secolarizzazione di strutture di pensiero neoplatoniche, che consentono di superare il naufragio razionalista davanti al problema dell’arte come creazione di nuova realtà; lo consentono stabilendo la possibilità di andare oltre i limiti della Ragione in un rapporto “estatico” con l’Uno

⁷²⁴ *La segnatura romantica*, cit., p. 238; cfr. *supra* la n. 723. A questo atteggiamento di Bachofen ci sembra interessante ricondurre quanto egli afferma sugli Gnostici, in particolare Carpocraziani, nel Vol. 2°, pp. 870-881, considerati una riemersione della “materialità materna” e del suo comunismo primitivo, ritorno alla “purezza del diritto matriarcale materiale” che consente anche la comunanza delle donne; egli vede antecedenti nel Pitagorismo. A p. 880 viene infine affermato che “nessun popolo le cui concezioni religiose siano legate al punto di vista della materia” può giungere allo “spiritalismo dell’unico Dio Padre” che si afferma sulla “disgregazione” e non sul “perfezionamento del materialismo”. La fratellanza spirituale fondata nel Dio Padre dell’ortodossia cristiana è dunque superiore a quella che ha origine in un “unico grembo materno”. La posizione di Bachofen è inequivoca ed è significativo -motivazioni a parte- il suo atteggiamento antignostico.

⁷²⁵ Cfr. *Heidelberg romantica*, cit., p. 130: Bachofen è “l’esatto opposto di Hegel”.

⁷²⁶ *La segnatura romantica*, cit., p. 231. Del tutto pertinenti le sue notazioni critiche in n. 2, pp. 233-234, nei confronti di altra lettura ideologizzata, anch’essa ormai datata, in particolare nei confronti di Jesi, autore che non ci ha mai convinto (cfr. *Il mito e l’uomo*, cap. 1°, *passim*, in particolare nelle note; *La Gnosi, etc.*, cit., p. 311 in n. 22).

⁷²⁷ *La segnatura romantica*, cit., p. 232, corsivi di Moretti, il quale ritiene che questo tentativo rappresenti l’antecedente del nuovo rapporto tra poesia e pensiero nell’opera di Heidegger, con il quale si conclude il cammino della metafisica. Su questo cfr. anche *Hestia*, cit., p. 232: la riscoperta romantica dei significati “mitico-simbolici dell’esistenza dell’uomo e del cosmo, ha rappresentato l’estremo tentativo di arginare il principio nichilistico ed umanistico della soggettività autofondantesi nella dimensione estetica” (corsivo nostro). Dopo una nuova critica a Jesi (*ivi*, p. 233 in n. 2) Moretti trae una significativa conclusione: per capire il Romanticismo egli ha ritenuto “imprescindibile” ricorrere “in alcuni punti all’ambito delle discipline storico-religiose”. Il nodo è infatti a nostro avviso qui: il Romanticismo non è nihilista perché è religioso nelle sue stesse fondamenta di critica al razionalismo illuminista; lo Storicismo fu una “cattiva secolarizzazione” di tali fondamenta; quanto al Nihilismo, esso nasce dalla “morte di Dio”, cioè dall’azzeramento idealista della realtà dell’Altro, mostrata viceversa dal simbolo e dal mito.

⁷²⁸ *La segnatura romantica*, p. 234. Val la pena di sottolineare che la nuova comprensione del mito che si avvia col Romanticismo, è essenziale per una nuova comprensione del Cristianesimo, in crisi di credibilità nel XVIII-XIX secolo. Infatti l’ortodossia, ponendosi razionalisticamente sin dagli albori come l’anti-mito (questo è il senso della lotta contro lo Gnosticismo) preparò involontariamente le basi per la propria crisi nell’ambito del razionalismo scientifico; l’ortodossia, come avemmo occasione di notare, non può uscire da questa contraddizione, dalla quale nascono le “eresie”. Il Romanticismo, e questo lo si nota particolarmente in Bachofen, è profondamente “cristiano” allorché vuol riscoprire il simbolo e il mito.

⁷²⁹ *ivi*, pp. 235-236. Questo sapere è il sapere dell’anima (*ivi*, p. 217) per il quale cfr. la nostra nota su Bachofen ne *Il mito e l’uomo*, cit. (n. 22, pp. 23-24) dove si sottolinea il parallelismo tra eterismo-matriarcato-patriarcato e la tripartizione neoplatonica corpo-anima-spirito. Questo “sapere dell’anima” è un grosso argomento del XX secolo, in Klages e in Jung, e ancor più in Hillman. Un testo significativo sull’argomento è quello di U. Galimberti, *Gli equivoci dell’anima*, Milano, Feltrinelli, 1987. “Anima” e “femminile” sono notoriamente equivalenti simbolici, e in tale rapporto son posti da Bachofen nella vicenda di Eros e Psyche (*Il simbolismo funerario*, cit., p. 211 sgg.) dove l’anima è nella tradizionale oscillazione platonico/neoplatonica tra materia e spirito, come il femminile, matriarcale, tra eterismo e patriarcato; essa ha “un ruolo intermediario, al confine tra due mondi” (pp. 213-214). Questo tema è bachofeniano, e con riferimento alle due opere da noi citate viene sviluppato dallo junghiano E. Neumann in tre suoi lavori: *La Grande Madre*, Ed. it. e trad. a cura di A. Vitolo, Roma, Astrolabio-Ubalchini, 1981; *Storia delle origini della coscienza*, Trad. it. di L. Agresti, Pref. di C.G. Jung, Pres. di G. Tedeschi, *ivi*, 1978; infine il commento alla favola di Eros e Psyche, che abbiamo consultato nella trad. inglese, *Amor and Psyche*, Princeton, Bollingen Paperback, 1971 (le tre opere sono del 1956, 1949 e 1952 rispettivamente). Moretti colloca il problema del sapere dell’anima nell’ambito dell’analogia tra leggi del mito e leggi della storia, ciò che conferma quanto avevamo notato *supra* circa la *psicologizzazione della storia* in Bachofen.

⁷³⁰ *La segnatura romantica*, cit., p. 237.

⁷³¹ Cfr. *Il simbolismo funerario*, pp. 95-96, in n. 56. Bachofen si rifà all’analoga opinione di Creuzer. Sul problema dell’immortalità dell’anima nel mito, cfr. *Il mito e l’uomo*, cit., cap. 5°, nel quale è raffrontata l’ideologia aristocratica presente nel mondo dell’*Iliade* come nel mito di Gilgamesh; e la diversa soluzione nella concezione dell’aldilà che avanza col tempo in risposta alle angosce dell’uomo con l’Orfismo; in Egitto il problema è posto già con Osiride (cfr. cap. 2°) che Plutarco identifica infatti con Dioniso.

⁷³² *La segnatura romantica*, cit., p. 239.

letto nel molteplice; questo pensiero pone la realtà dell'Altro (l'Uno è l'Altro) per non cadere nel solipsismo idealista e nel Nihilismo. Tuttavia il pensiero religioso dell'occidente cristiano ha una premessa ineludibile: dal mito zoroastriano a quello ebraico, poi cristiano con la seconda Parusia e finalmente gioachimita (il Romanticismo discende dal filone alchemico-teosofico-pietista) esso non può concepire la storia se non come una via obbligata del "ritorno", e comunque non può concepirla senza un *télos*. Quando, nella difesa del proprio "cristianesimo", i Romantici riscoprono il mito (cfr. n. 728) il finalismo dell'occidente cristiano entra in contrasto con il concetto mitico-neoplatonico di un infinito che si dà in infiniti modi nel finito: questo impone infatti una dialettica bipolare interminabile (come può essere quella alchemica);⁷³³ quello, una dialettica triadica in un continuo "superamento", il cui destino è un luogo o uno stato che è all'origine o alla fine (o in entrambi i luoghi immedesimati nella saldatura di un circolo) per l'esistenza stessa del *télos*. Verso quel luogo si dirige la storia.

I due momenti sono presenti anche in Bachofen come enantiodromia e come destino apollineo; il primo garantisce il mantenimento del momento materiale, femminile, e quindi anche la sensibilità del simbolo; il secondo supera quel momento sublimandolo, o meglio, disgregandolo, e ha come conseguenza la caducità del simbolo.⁷³⁴ Il primo infatti non consente l'affermazione totalizzante del principio paterno, spirituale; superata una certa soglia infatti, anche questo è *hýbris*, e obbliga il pendolo a invertire la corsa, in un continuo *pólemos* che è oscillazione attorno ad un'utopica armonia (quella sognata dalla teosofia); il secondo viceversa pretende di giungere ad uno dei due estremi come inevitabile *télos*. Vorremmo sommessamente aggiungere che soltanto il primo ci sembra una visione davvero laica della storia; il secondo rappresenta viceversa una pessima secolarizzazione che canta il *Te Deum* allo status quo, razionalizzando il reale, o prepara l'avvento dello Statomoloch: in ogni caso si uccide l'utopia. Ci sembra che precisamente alla fragilità di questi equilibri sia rivolta, con le sue oscillazioni, la riflessione del liberale illuminato, di Bachofen.

Da questa contraddizione romantica non si esce se non uscendo dalla metafisica dell'Occidente, cioè ammettendo che la storia non va in nessun luogo, o, quantomeno, che di ciò non sia possibile parlare; al più si può agire in una qualche direzione, determinandola; ma in tal caso ci si deve ricordare che l'azione, come la vita che esprime, è imprevedibile per la Ragione. Il tentativo di prevederla psicologizzandola, nasconde allora anch'esso una pregiudiziale razionalista; su questo piano il bachofeniano Jung deve subire la critica di Hillman.⁷³⁵

Una storia che non va in nessun luogo, non soltanto non ha un/una fine; non ha neppure un "punto zero", un *incipit* che coincida con il tempo mitico, perché il mito parla dell'Altro, ed è perciò in un non-luogo metastorico, in U-topia; l'Altro resta dunque un luogo u-topico. Il Romanticismo trova perciò la propria contraddizione interna nel gioachimismo che lo pervade, perché il rapporto Uno/molteplice leggibile nella materialità del simbolo è coerente soltanto con un "tempo messianico" (laicamente: un'utopia) che non si realizza in uno stato o in un luogo, ma soltanto in un moto interiore, nell'inseguimento di ciò che sempre e inevitabilmente si ri-vela.

Le oscillazioni di Bachofen tra una storia letta nelle alternanze e una apertamente finalizzata, hanno consentito l'interpretazione di Baeumler, che deve essere brevemente riferita.⁷³⁶ Baeumler parte da una posizione dichiaratamente storicista, ponendo il rapporto mito/storia in una successione temporale;⁷³⁷ su ciò si appunta la critica di Moretti,⁷³⁸ critica giustificata, perché di fatto la lettura di Bachofen non consente questa gabbia interpretativa hegeliana: se c'è una cosa che vive e agisce in tutta la storia, per Bachofen, ciò è precisamente il mito.

La realtà è che Baeumler vede in Bachofen, in ciò autorizzato dalle oscillazioni segnalate che gli consentono un'accurata scelta di citazioni, il sostenitore di una filosofia della storia intesa come percorso che guida al trionfo finale dello Spirito, secondo un modello certamente diverso da quello hegeliano ma perfettamente analogo nelle conclusioni. Su tale impostazione, a nostro avviso, influiscono connotazioni storico-politico-sociologiche che non provengono da una nostra arbitraria "psicologizzazione": esse sono del tutto evidenti in almeno tre punti del testo (oltre ad essere avallate dalla collocazione politica -filonazista- dell'autore).

Il primo di essi è già quasi ad apertura: Baeumler esplicita la propria avversione per il socialismo e la democrazia, trasferendola in Bachofen;⁷³⁹ il secondo è quasi un *lapsus calami* o una "voce dal sen fuggita", allorché l'attacco contro il femminile e la materia, e la necessità storica di superare questo stadio, s'intreccia

⁷³³ In alchimia si oscilla tra la concezione di un'opera che non può mai compiersi, per l'eguaglianza dell'alto e del basso, e quella di un'opera che ha termine con la creazione della Pietra/Cristo nell'uomo (si ricordi che è stata a suo tempo segnalata la presenza gioachimita nell'alchimia spirituale dell'occidente).

⁷³⁴ Ci sembra di ravvisare in ciò un parallelismo con l'alchimia.

⁷³⁵ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, a cura di B. Garufi, Trad. di P. Donfrancesco, Milano, Comunità, 1984, non tenta più l'interpretazione del sogno, ma lo considera l'attività della psiche tramite la quale questa costruisce l'anima, cioè si autocostruisce; il sogno non va perciò spiegato, ma accettato con le sue immagini che escono da un mondo di archetipi.

⁷³⁶ *Einleitung*, cit., pp. CLXXXVI-CCXCIV.

⁷³⁷ Cfr. pp. CLXXXIX-CXC: "L'inizio di ogni sviluppo riposa nel mito. Il mito precede la storia, il mito fonda la storia, traccia la linea poi seguita dallo sviluppo".

⁷³⁸ *Hestia*, cit., pp. 143-147.

⁷³⁹ Cfr. pp. CCIV-CCV.

con la paura per l'emancipazione femminile nelle città dell'Europa post-bellica;⁷⁴⁰ il terzo è una nota su Nietzsche nell'ambito di una pagina esaltata,⁷⁴¹ sulla quale è meglio evitare commenti.

Premesso dunque che non ci troviamo dinanzi ad un'analisi delle più "obiettive", un luogo rimarchevole di essa è l'attacco iniziale a Klages, perché dall'eliminazione dell'interpretazione di quest'ultimo dipende la possibilità di procedere sui luminosi sentieri dell'hegelismo.⁷⁴² Klages aveva infatti colto l'altro aspetto della lezione di Bachofen: la contemporaneità del mito nella storia e l'eterna lotta di matriarcato e patriarcato.⁷⁴³

In tal senso egli parlava esplicitamente di "pensiero polare romantico" e risolveva le oscillazioni di Bachofen come lotta di "*Herzgedanken*", che conducevano Bachofen ad una interpretazione simbolica della storia, e "*Kopfgedanken*" che lo ponevano sotto l'influsso della "*Willensreligion*" del Cristianesimo e lo conducevano ad un'interpretazione finalistica nell'ottica dello sviluppo e del superamento in direzione di un "livello superiore". A ciò Baeumler contrappone il già citato passo nel quale Bachofen indicava nell'*imperium* patriarcale romano il compimento di un percorso storico, e con questa premessa passa ad esporre la "*Geschichtsphilosophie*" di Bachofen: dopo aver stabilito apoditticamente che proprio di ciò si tratta,⁷⁴⁴ egli la identifica con un "progresso" dell'umanità da uno stato caotico a uno stato ordinato, nel cui ambito il matriarcato rappresenta uno stadio intermedio.⁷⁴⁵

In questo processo egli si costituisce un retroterra spiritualista già da subito, sottolineando che i sensi accomunano l'uomo all'animale, dunque alla natura identificata col femminile; e con il preconetto -peraltro facilmente reperibile in Bachofen- di un percorso obbligato dal basso verso l'alto, gli è facile mostrare il coronamento finale in un Apollo che è "principio metapsichico del tutto soprasensoriale", impersonato nel diritto romano patriarcale prima, nel Cristianesimo, definitivamente, poi.⁷⁴⁶ Ora, Bachofen effettivamente dice questo, ma non è così sicuro di chiudere per sempre i conti con la storia: basti ricordare lo Gnosticismo, da lui pensato come riemersione del femminile. La storia di Bachofen è ben altrimenti complessa -precisamente per l'eterna presenza metastorica del mito- di quella ideologica di Baeumler, il quale non ignora gli alti e bassi, ma, come vedremo nelle parole conclusive, è interessato essenzialmente a trarre da Bachofen l'input per l'azione, forse contro le donne e gli uomini circolanti per le strade di Berlino, Londra e Parigi: e i loro vizi.⁷⁴⁷

Così Baeumler, per giustificare i propri approdi, pone i Romantici di Heidelberg con la loro Rivelazione originaria (e conseguentemente anche Klages, che aveva privilegiato in Bachofen gli "*Herzgedanken*" e lo sguardo al passato) in una posizione non soltanto impropria, ma utile ai suoi personali fini: "I Romantici di Heidelberg...sapevano che il mito è l'esperienza irripetibile della fanciullezza dell'umanità".⁷⁴⁸ Con questa premessa infatti egli può procedere speditamente ad inserire la "*Geschichtsphilosophie*" di Bachofen in una logica dichiaratamente hegeliana, ancorché invertita.⁷⁴⁹ Di qui in poi il ragionamento prosegue su una facile strada, costruito com'è su una serie di citazioni che, opportunamente scelte, confermano sistematicamente l'ipotesi di una storia "apollinea" in ineludibile ascesa verso la luce maschile dello Spirito. Si deve tuttavia notare che la strumentalizzazione del testo nell'ambito di

⁷⁴⁰ Cfr. pp. CCXCIII: "Uno sguardo per le strade di Berlino, Parigi o Londra, sul volto di un uomo o di una donna moderni, è sufficiente a dimostrare che essi debbono (müssen) rinunciare al culto di Afrodite per quello di Zeus e di Apollo"; poi, citando da una "Storia del sesso femminile" del 1788 (l'argomento gli stava evidentemente a cuore): "Quanto più viziosi diventano i due sessi, tanto più fragili e sottomessi diventano gli uomini, temerarie e maschili le donne".

⁷⁴¹ Cfr. pp. CCLXXIV-CCLXXV; la nota a piè di pagina è a p. CCLXXIV.

⁷⁴² Cfr. pp. CCVI-CCVII; le posizioni di Klages sono in *Vom kosmogonischen Eros*, Bonn, Bouvier, 9. Aufl., 1988, pp. 225-228. Liberatosi di Klages, Baeumler, nella successiva p. CCVIII, può finalmente esplodere con evidente felicità in una serrata sequenza di "*Geschichtsphilosophi*", "*geschichtssphilosophisch*" e "*Geschichtssphilosophie*" riferiti a Bachofen.

⁷⁴³ Che tradurrà nella lotta tra corpo/anima e Spirito nella sua opera più nota, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 6. ungekürzte Aufl., Bonn, Bouvier, 1981, nel quale torna ad occuparsi diffusamente di Bachofen (Cap. 74, pp. 1330-1400) nell'ambito del 5° vol. dal titolo autoesplicativo "*Das Weltbild des Pelasgertums*". Questo *incipit* della Grecia di Creuzer e Bachofen è considerato come "Naturvolk" immerso in un mondo tutto animato e perciò poetico; Klages recepisce l'equazione romantica mito/poesia già nel titolo del Cap. 71: "*Über Dichtertum und Pelasgertum*". Questo legame tra storia/mito e poesia e tra quest'ultima e il femminile come una costante della storia, è sottolineato in vario modo da Moretti: cfr. *Hestia*, cit., p. 142; p. 156; p. 157. Riprendendo la polemica di Baeumler egli sottolinea inoltre che questi intendeva combattere esattamente la possibilità di un'interpretazione romantica di Bachofen: cfr. p. 162.

⁷⁴⁴ Cfr. *Einleitung*, cit., p. CCIX.

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. CCX.

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. CCXV.

⁷⁴⁷ Un aspetto positivo dell'impostazione di Baeumler, è costituito dal suo necessario rifiuto del metodo filologico, in quanto inappropriato: "non è decisiva la questione, se in Grecia ci sia stato o no, storicamente, un matriarcato" (p. CCXIX). In questo la sua opinione coincide con i fulmini scagliati da Moretti (cfr. *Hestia*, cit., pp. 163-164) contro il recente testo di U. Wesel (*Il mito del matriarcato*, che abbiamo consultato ma espunto per la sua radicale inutilità). Moretti parla di "secoli di superbia filologica occidentale"; in effetti si deve constatare sia l'insufficienza del solo metodo filologico per affrontare il problema del mito; sia il fatto che, dopo Kerényi, si sono registrati infiniti brillanti studi sui miti, ma nessuna proposta significativa sul mito. Di fatto la filologia è subordinata al concetto razionalista di "verità" come corrispondenza della proposizione alla cosa; concetto "scientifico" ma del tutto inadeguato ad affrontare il problema di una verità/testimonianza, "costruzione" umana. L'ipotesi da noi sviluppata in modo implicito ed esplicito ne *Il mito e l'uomo*, è quella "ragionevole" di J. Rudhardt: l'uomo ha sempre pensato e tuttora pensa sia razionalmente-concettualmente, sia miticamente; non esiste un "prima" e un "dopo" del pensiero.

⁷⁴⁸ *Einleitung*, cit., p. CCLI; l'affermazione giunge a conclusione di un lungo esame del pensiero di Nietzsche, che viene assimilato a Socrate e Schelling per quanto concerne la teoria del mito e della tragedia. Il problema del fraintendimento del Romanticismo di Heidelberg come sguardo rivolto ad un passato da recuperare, è affrontato da Moretti, *Hestia*, cit. pp. 160-162, che lo attribuisce a Klages riconoscendo però a quest'ultimo di esser più vicino di Baeumler al pensiero di Bachofen, perché, di fatto, la "nostalgia" non era assente.

⁷⁴⁹ *Einleitung*, cit., p. CCLXV sgg.: "Questa è la filosofia della storia di Hegel, ancorché riscritta con un opposto sentimento del tempo"; da questa considerazione iniziale -ineccepibile se le premesse fossero esatte- segue lo svolgimento successivo.

una lotta che deve vedere l'inevitabile vittoria dell'occidente sull'oriente, grazie a Roma, è accresciuta dall'inserimento in una logica storico-temporale di altre citazioni da un altro testo di Bachofen, *Die Sage von Tanaquil*, del 1870.⁷⁵⁰ Qui l'epocale trionfo di Roma sull'oriente, così importante nella simbolica bachofeniana, appare assolutizzato da Baeumler come "superamento", che nella lotta del maschile col femminile, dell'occidente con l'oriente, azzerà la propositività storica del "superato".⁷⁵¹ Ciò può avvenire grazie a tre livelli di strumentalizzazione di tutto ciò che Bachofen può offrire al riguardo: l'inserimento in successione decontestualizzata delle due opere, di cui si è detto; la scelta antologica dei passi; infine le citazioni in sé, che, anche lette nell'antologia di Baeumler, non sono poi così univoche come lui vorrebbe in appoggio alla propria tesi. Così egli può affermare che la storia di Hegel e quella di Bachofen, pur nelle loro diversità, sono sostanzialmente convergenti; Bachofen costruisce un mito "smisurato", quello dello sviluppo dell'uomo verso la libertà.⁷⁵² La libertà è, come noto, il mondo dello Spirito contrapposto alla natura, luogo della non-libertà: una vicenda idealista che ha antecedenti a Jena.

C'è un'altra notazione però, che gli preme di fare subito dopo: nei popoli indogermanici non c'è traccia di matriarcato.⁷⁵³ Da qui è breve il passo per guardare con occhio minaccioso quel che si vede per le strade delle città europee (cfr. *supra*). In realtà vi sono delle ciclicità che ripropongono la voce degli sconfitti, ma proprio qui cade a puntino, nella frase conclusiva, la lezione di Bachofen con la sua dialettica polare rivisitata hegelianamente; segnaliamo questa frase perché essa è terribilmente chiara nella luce di quel che maturava: "La storia dell'umanità non scorre così nitida e chiara come s'immagina la concezione umanista, perché la contraddittorietà è nella natura delle cose. Non c'è nessuna vittoria finale. Vi sono però forze vittoriose: sempre di nuovo la madre partorisce il figlio, sempre di nuovo sorge il sole dalle tenebre, sempre di nuovo l'Oriente sarà sopraffatto dall'Occidente".

Non c'è nulla da sottolineare, tutto è evidente: se la storia è alternanza lo sconfitto può tornare a imporsi provvisoriamente; se la storia è *télos* egli è comunque destinato a essere sconfitto di nuovo. Il programma del Terzo Reich è servito; diciamo questo al di là di ogni giudizio politico per sottolineare semplicemente che siamo in presenza di pura ideologia dell'epoca, Bachofen non c'entra granché.

In conclusione la lettura baeumlieriana è un falso, quella di Klages è vicina alla sensibilità romantica ma Klages ne fa uso come rifiuto della modernità; quella di Moretti è più corretta ma è forse troppo indulgente nel purgare Bachofen dal ruolo pesante del *télos*; curiosamente, il più "bachofeniano" si rivela Jung, allorché nota che la famiglia trinitaria -tutta maschile- dovette assumere una donna nel quaternio per non perdere malamente l'equilibrio. *Risposta a Giobbe* (cit.) mostra chiaramente che il Cristianesimo *inteso come vittoria del Dio Padre*, non poteva costituire l'episodio *definitivo*; tra il Dio Padre e la Grande Madre c'è un vecchio contenzioso irrisolto, forse irrisolvibile, a volte con spiacevoli ripercussioni in terra.

A parte ciò, tra simbolismo liturgico, iconografia, e culto mariano, si comprende bene il fascino esercitato dal Cattolicesimo su molti buoni Romantici: simbolo, immagine, mito, femminile (non a caso accostati al Sud) e, infine, mediterranei Pelasgi, costituiscono da due secoli l'antidoto immaginario di una cultura "occidentale" che sembra procedere in direzione unica. A questa "perdita del centro" furono molto sensibili i Romantici, che guardarono al passato mentre scorgevano il futuro, sognarono armonie mentre ponevano i termini del *pólemos*, rinviarono lo Spirito alla materia e l'occidente all'oriente immaginandosi in altelena tra le due sponde, mentre traguadavano la foce della corrente che li trascinava. Bachofen è romantico in questa sua sensibilità che lo rende equivoco, perciò facile preda di strumentalizzazioni, ma ha un ruolo fondamentale in direzione del XX secolo per aver indagato la razionalità storica del pensiero mitico; nei miti l'uomo affronta, con le strutture del simbolismo, i problemi *fondamentali* del proprio essere nel mondo, quelli cui non è possibile dare una risposta concettuale, perché troppo strettamente connessi con l'organicità della vita. Questo emerge dalla "storia simbolica" di Bachofen e questo egli intuisce per primo, allorché va alla ricerca del *fondamento* nel luogo ove non è più lecita la chiacchiera, sui "monumenti funerari".

Una posizione diversa fu quella di Schelling, relativamente al problema del mito. Iniziamo da questa angolazione l'esame degli aspetti del suo pensiero che più c'interessano,⁷⁵⁴ e che sono essenzialmente tre: il tema della mitologia, quello dell'arte, e la grande speculazione teo/cosmo/antropogonica nella quale egli si mostra sotto l'influsso fortissimo di Böhme, nonostante le critiche che rivolge a lui e al concetto stesso di teosofia.⁷⁵⁵

⁷⁵⁰ Nella selezione di testi scelta da Baeumler, *Der Mythos*, etc., cit., p. 539 sgg.; per i criteri cfr. *Vorwort*, p. XIX; cfr. inoltre p. CCLXXIV: "Seguiamo però la via dello scrittore dal *Simbolismo funerario* alla *Saga di Tanaquilla*, così ne guadagneremo un progressivo chiarimento". Il testo è in *Gesammelte Werke*, Bd. VI, hrsg. von E. Kienzle, Basel-Stuttgart, Benno Schwabe, 1951.

⁷⁵¹ Cfr. pp. CCLXX-CCLXXVI; epperò anche le osservazioni di Moretti, *Heidelberg romantica*, cit., pp. 137-139.

⁷⁵² *Einleitung*, cit., p. CCLXXIX.

⁷⁵³ *ivi*, p. CCLXXX.

⁷⁵⁴ Schelling mutò più volte la propria posizione nella sua lunga vita di filosofo, oscillando costantemente tra l'Idealismo e il Romanticismo: in effetti egli non fu propriamente idealista o romantico, perché il suo sforzo fu di raggiungere una posizione propria, nella quale un ruolo importante può esser stato assunto dall'istanza religiosa, d'impronta pietista, posta sotto il diretto influsso di Bengel e di Oetinger (cfr. M. Frank, *Eine Einleitung in Schellings Philosophie*, Frankfurt. Suhrkamp, 1985, p. 9. L'argomento è ampiamente trattato da E. Benz, *Schellings theologische Geistesansichten*, cit.).

⁷⁵⁵ Cfr. F.W.J. Schelling, *Filosofia della Rivelazione* (secondo l'edizione postuma del 1858 curata da K.F.A. Schelling) a cura di A. Bausola, Milano, Rusconi, 1997, pp. 196-209. La filosofia di Schelling muove spontaneamente in direzione böhmanica per i problemi stessi che essa progressivamente si pone; ci sembra quindi sia da recepire l'affermazione di Moretti (*La segnatura romantica*, cit., p.110, n. 4) allorché egli

L'analisi del rapporto di Schelling con il problema della mitologia può essere affrontato soltanto in un ambito che va oltre gli specifici corsi da lui tenuti; infatti il problema della mitologia si connette a quello della Rivelazione, e quindi ai corsi da lui tenuti su quest'altro argomento; anzi, considerando che nei nostri brevi cenni interessa più l'impostazione che non lo svolgimento, ci rivolgeremo principalmente a questi ultimi, dai quali emerge chiaro il permanere di un'impostazione idealista accanto a quella romantica.⁷⁵⁶

Per capire le strutture del reale pensate da Schelling, riducendo al minimo un'esposizione che non vuol essere un saggio filosofico, ma ha altri obbiettivi, ci sembra indispensabile schematizzare almeno tre punti della sua speculazione.⁷⁵⁷

Il primo di essi consiste nella critica all'Idealismo e nella distinzione tra filosofia negativa e filosofia positiva. Schelling infatti critica una filosofia che non poggia sul reale,⁷⁵⁸ come quella idealista; la Ragione, deducendo per concatenazione di concetti, può giungere soltanto al *possibile*, non al reale; essa può giungere all'*idea* dell'esistente, non all'*esistente* stesso. Questa via, definita come filosofia "negativa", deve perciò essere integrata da una filosofia "positiva" che parta dall'esistente, cioè dall'essere attuale, non semplicemente possibile, e dalla storia; si tratta di una sorta di empirismo "*a priori*", perché la Ragione vi interviene in quanto *comprensione*. Vi è dunque una discontinuità tra pensiero ed essere, che emerge dalla crisi della Ragione; la Ragione, per cogliere l'esistente, deve farsi "estatica", uscire da sé; l'estasi della Ragione è il punto d'arrivo del processo negativo e l'inizio di quello positivo.⁷⁵⁹ Questo processo avviene nella "coscienza mitologica".⁷⁶⁰

L'essere che è fuori della Ragione, che è pura Volontà, cioè Dio,⁷⁶¹ rappresenta l'antecedente di tutto l'esistente, del quale la Ragione deve prendere atto dai sensi.

Il secondo punto da sottolineare⁷⁶² è che però Schelling, mentre si attiene allo schema volontarista per quanto concerne la libera volontà di Dio nel creare, del primo uomo nel peccare, di Cristo nel redimere, mantiene uno schema deterministico per ciò che concerne le leggi dell'essere: una volta che esso esiste, non può che svilupparsi nel solo modo deducibile dall'interiore legge divina; ciò è importante per comprendere l'ineluttabile finalismo che domina il moto dell'universo,⁷⁶³ legando il divenire umano a quello divino, proponendo cioè una teo/cosmo/antropogonia.

Il terzo punto, che tiene conto dei due precedenti, è la dinamica del fenomeno mitologico, che ripropone il tema non più nella logica romantica di Görres e Creuzer, dai quali discende Bachofen. Questo terzo punto però non può essere trattato senza ampliare il discorso all'intero schema teo/cosmo/antropogonico di Schelling, che scopriremo singolarmente determinato da quello böhmiiano. Di fatto, tutta la critica di Schelling a Böhme e alla sua teosofia, è essenzialmente una critica "dotta" al metodo; Böhme, che egli ritiene un autentico genio, resta per lui un *outsider* che ha soltanto il dono di una formidabile capacità intuitiva. Di qui il suo argomentare teosofico, che deve cedere a quello filosofico, il solo che possa definirsi "scientifico" e produrre la *dimostrazione* di quanto Böhme seppe intuire.

Ora, ciò che Schelling elabora sul piano teo/cosmo/antropogonico, è esattamente questo: un Böhme filosofizzato che apre al ciabattino le porte dei salotti accademici, mettendolo un po' in disagio negli abiti da

respinge la posizione di coloro che pongono in relazione "gli aspetti più 'oscuri' ed ostici del pensiero di Schelling" con il dramma della morte dell'amata Karoline. Moretti ricorda anche, citando Moiso, che la conoscenza di Böhme precede l'incontro con Baader, seguace di St. Martin e di Böhme. Sull'argomento in generale cfr. Benz, cit., e, dello stesso, *Theogony and Transformation of Man in F.W.J. Schelling*, in *Man and Transformation*, cit. (tradotto da E.J. XXIII, 1954). Schelling, che definisce Böhme "una natura teogonica" (*Filosofia della Rivelazione*, cit., p. 204) ne conosceva l'opera molto bene; soltanto chi abbia letto attentamente tutta l'opera del ciabattino di Görlitz può infatti affermare (ivi): "J. Böhme, in ciascuno dei suoi scritti, ricomincia sempre daccapo... spesso espone di nuovo, incessantemente, principi già abbastanza chiari senza andar più avanti o progredire".

⁷⁵⁶ I testi dei quali si deve tener conto sono quantomeno i seguenti: *Philosophie der Mythologie* (1842) in *Ausgewählte Schriften*, Bd. 6, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, parzialmente tradotto da L. Procesi (lezioni 7-29; mancano le prime 6 sul monoteismo) in *Filosofia della mitologia*, Milano, Mursia, 1990; *Historisch-Kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1842), in A.S. cit., Bd. 5; 10 lezioni seguite da altre 14 sotto il titolo *Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie* (Zwischen 1847 und 1852), ivi; *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung oder Begründung der positiven Philosophie* (Berlino 1842-1843), 8 lezioni corrispondenti alle prime 8 della *Filosofia della Rivelazione*, cit., ivi; la *Filosofia della Rivelazione*, cit., che contiene, oltre a quelle, altre 29 lezioni; la *Philosophie der Offenbarung*, hrsg. von M. Frank, Frankfurt, Suhrkamp, 2. erw. Aufl., 1993, che riproduce il testo edito da H.E.G. Paulus, Darmstadt, 1843, sulle lezioni del corso invernale di Berlino, 1841-1842 (35 lezioni) seguito da un estratto di altri appunti sulle lezioni e da scritti polemici (da segnalare gli appunti di Kierkegaard) e, infine, da documentazione coeva sugli antecedenti e gli esiti del corso stesso. Sulla *Filosofia della Mitologia*, cfr. anche gli studi raccolti da L. Procesi, *La genesi della coscienza nella filosofia della mitologia di Schelling*, Milano, Mursia, 1990; cfr. infine le notazioni di Moretti ne *La segnatura romantica*, cit., p. 163 sgg.

⁷⁵⁷ Per un approccio meno scheletrico, a prescindere dai testi di Schelling citati, rinviamo al *Saggio introduttivo* di Bausola in *Filosofia della Rivelazione*, cit., e a L. Pareyson, *Lo stupore della ragione in Schelling*, Romanticismo, esistenzialismo, ontologia della libertà, cit.

⁷⁵⁸ Cfr. *Philosophie der Offenbarung* (Paulus), p. 98.

⁷⁵⁹ Pareyson, cit., p. 170. Schelling, *Philosophie der Offenbarung* (Paulus), cit., p. 143, vede nel Neoplatonismo il prototipo della filosofia positiva; cfr. *Filosofia della Rivelazione*, cit., p. 177, dove s'ipotizza lo stimolo del Cristianesimo.

⁷⁶⁰ Pareyson, cit., p. 157.

⁷⁶¹ Cfr. Bausola, cit., pp. L-LX; anche p. XXXII, dove si sottolinea l'origine böhmiiana di questo *Wille des Ungrundes*, peraltro secondo Bausola mediata da Oetinger e da Baader. Sui due argomenti del ritorno della filosofia a rapportarsi con la vita, e su Dio come Volontà che Si autodetermina, cfr. anche Tatasciore nell'*Introduzione a Le età del mondo*, Napoli, Guida, 1991, p. 9.

⁷⁶² Cfr. Bausola, cit., pp. LXXX-LXXXI.

⁷⁶³ Cfr. *Philosophie der Offenbarung* (Paulus), p. 99.

cerimonia. Di qui una concezione della mitologia non soltanto diversa da quella di Heidelberg, ma che, raffrontata ad essa, mette in luce la contraddittorietà interiore che emerge dal Romanticismo.⁷⁶⁴

Sintetizzando, anticipiamo la natura della divergenza come segue. Görres e Creuzer, ciascuno con i propri accenti, elaborano uno schema che dalla Rivelazione originaria trapassa nell'oblio, nel quale la traccia del ricordo è data dal simbolo e dal mito, si annida nei Misteri, e torna alla luce con la seconda Rivelazione; Bachofen, psicologizzando il mito, ne scopre la perennità e con essa una dialettica bipolare che mal si accorda col *télos* cristiano. Schelling, filosofizzando lo schema böhmiiano, immagina una decadenza da uno *stato originario*, dalla quale origina un processo di *ritorno* coincidente con il *divenire divino nella coscienza*; di qui un processo che conduce alla Rivelazione come evento che la coscienza può metabolizzare con la Ragione. Ciò significa che, di fatto, il "ritorno" è raggiungimento di uno stato "più alto", perché ora una realtà meramente fattuale è portata al livello della coscienza; non si tratta quindi di un semplice recupero, c'è uno *sviluppo*.⁷⁶⁵ La conciliazione di paganesimo e Cristianesimo, alquanto traballante in Bachofen, viene qui realizzata entro un Cristianesimo "razionalizzato", di lontana origine pietista. Il *télos* si afferma come elaborazione razionale della storia nella filosofia positiva; l'utopia non è più un non-luogo metastorico, ma è, secondo uno schema ben noto, a monte e a valle; o meglio, essenzialmente a valle, come raggiungimento di un Progetto già presente a monte.⁷⁶⁶ Schelling innalza a "filosofia" il razionalismo subalterno presente nella teosofia, tentando di cancellarne, almeno in questa fase, il fondamento mitico.

Ciò che Schelling indica, secondo un'attenta osservazione di Bausola,⁷⁶⁷ è la restaurazione della divinità originaria dell'uomo in generale; l'Incarnazione non è più un fatto rivoluzionario, è nella logica obbligata dello sviluppo, è un evento ineluttabile entro uno schema filosofico. La volontà, come avevamo notato, agisce soltanto *all'inizio*; poi sembra dileguarsi. Il vitalismo del ciabattino non regge il peso della divisa accademica.

Vediamo allora in primo luogo come appare in Schelling, filosofizzato, lo schema delle tre persone divine di Böhme, pietra angolare dell'edificio teogonico.

In Dio si possono distinguere tre "potenze", che ricalcano il triadismo del soggetto, dell'oggetto, e del loro legame. La prima potenza è il Padre, ed è pura Volontà di manifestarsi oggettivandosi nella seconda potenza, che è il Figlio. Il Figlio è dunque il Padre estraniato da Sé, manifesto; e se non c'è Figlio senza Padre, non c'è neppure Padre senza Figlio, perché il Figlio è ciò che consente al Padre di essere visibile, di oggettivarsi. Ciò che il Padre dà al Figlio, lo dà anche alla terza potenza, allo Spirito, il quale possiede dunque l'essere comune al Padre e al Figlio, ma si rapporta ad esso tramite il Figlio; egli è dunque una tensione che muove *mediatamente* tutto, e ne scorgiamo l'opera nella natura, ove costituisce il *télos* che la anima.⁷⁶⁸ A queste tre potenze occorre aggiungere una variante della prima: il Padre, che è Volontà, può essere anche Volontà contraria; vedremo a suo tempo il carattere squisitamente böhmiiano di questa duplicità.⁷⁶⁹

Dio dunque volle manifestarsi, sviluppando, nella Creazione, le tre potenze. Si noti che qui si ha una sostanziale coincidenza con il mito böhmiiano delle 7 *Gestalten*, nel quale le 1-4 corrispondono al Padre (cioè in Schelling ad A¹, ma, come negativo, non temperato, coincidono anche con B, la Sua ira, *orgé*, cioè *Grimmigheit*); la 5^a al Figlio (A²) e la 7^a allo Spirito (A³). La pura materia senza forma corrisponde al Padre, che Schelling considera un pre-inizio, seguita dalla forma, principio limitante, il Figlio. I due sono visti perciò come positivo e negativo; ma qui c'interessa soprattutto sottolineare il parallelo con il *Mysterium Magnum* di Paracelso e Böhme, e con la *materia prima* di Avicenna, riscoperta da Bruno.⁷⁷⁰ Il prodotto di questo divenire, il divenuto (das Gewordene) sarà dunque un Dio divenuto, caratterizzato, come Dio, dalla libertà,⁷⁷¹ esso ha in sé le prime due potenze e quindi diviene un 3 oscillante tra 1 e 2. Perciò esso culmina con la massima tra le creature, l'uomo, che possiede il 3 come tensione al compimento, e che perciò è una realtà nuova, un vero 4

⁷⁶⁴ Cfr. *La segnatura romantica*, cit., p. 163 sgg. Cogliamo l'occasione per sottolineare la posizione da noi più volte espressa nei confronti delle contraddizioni notate: esse sono inevitabili in ogni forma di razionalizzazione, per la contraddittorietà che è insita nel reale trapiantato dal *lógos*. Per questa ragione non afferiamo alla *inattualità* di quanto palesatosi contraddittorio: rifiutando ogni determinismo e ogni *télos* nella storia, sostenendo una dialettica di "storia" (intesa come *datità*) e utopia, pensiamo ad una dialettica aperta, dal percorso imprevedibile, influenzabile soltanto dall'orientamento delle mutevoli forze nel *pólemos*. Conseguentemente, la contraddizione interiore del Romanticismo c'interessa come *ritorno del simile*, ritorno cioè della contraddizione inevitabile in ogni razionalizzazione, che abbiamo già più volte notato nel nostro percorso.

⁷⁶⁵ Cfr. le argomentazioni di Moretti, cit., pp. 168-175.

⁷⁶⁶ Ricordiamo che questa fu già un'ipotesi esplicita in Herder.

⁷⁶⁷ *Introduzione*, cit., pp. LXXXII-LXXXIII, dove contrappone Schelling a Kierkegaard.

⁷⁶⁸ Cfr. *Filosofia della Rivelazione*, cit., pp. 518-563.

⁷⁶⁹ Un'esposizione sintetica e chiara si trova ne *Le età del mondo*, cit., pp. 147-159. Ricordiamo che Schelling contrassegna le tre potenze divine (le tre Persone) con A¹, A², e A³; la non-Volontà (ripetizione del böhmiiano *Widerwille*, cfr. *supra*, p. 512, che però in Schelling è *Unwille*) con B. Lo schema è perfettamente böhmiiano se si considera che Schelling riprende da Böhme i 2 livelli della Volontà divina (cfr. *supra*, p. 511, n. 97) che segnano il passaggio dal Nulla/quiete alla manifestazione, nei due livelli di *Abgrund/Ungrund*: cfr. *Filosofia della Rivelazione*, pp. 352-355, dove si parla di una prima "Volontà ancora soltanto non-volente ma capace di volere" cui segue, con la manifestazione, una Volontà volente che è il Bene (*ivi*, pp. 112-113); la Volontà che non vuole "è un mero Nulla" (*ivi*, pp. 352-353). B è poi il "principio egoistico", cioè la volontà autocentrica (*Le età del mondo*, p. 159) che all'inizio coincide con A nel primo livello della Volontà (*ivi*, p. 157) ed è il non-essente (*ivi*). Essa si sottrae dal fondamento universale (*ivi*) ed è il No che si contrappone al Sì (*ivi*, p. 149; cfr. *Filosofia della Rivelazione*, pp. 1234-1235; si ricorderà che i due termini sono böhmiiani).

⁷⁷⁰ *Filosofia della Rivelazione*, pp. 564-581; cfr. p. 580: "so macht er sich eben damit bloßen Stoff, oder Vor-Anfang".

⁷⁷¹ *ivi*.

(ein wahrhaft Viertes).⁷⁷² Questo “uomo” è ciò che Schelling definisce *Ur-Mensch*, del tutto equivalente a Dio, salvo il fatto di essere “divenuto”.

Qui Schelling, dimenticando di voler fare il filosofo, inventa un altro mito teosofico, diverso da quello di Böhme ma non per questo meno “mitico”; comunque, nella sostanza, tale da ricondurre al tema fondamentale della caduta in termini non dissimili da quelli di Böhme.

La colpa dell'*Ur-Mensch*, racconta Schelling, fu che, non rendendosi conto della differenza e sentendosi padrone delle tre potenze, tentò di separarle e di porle in tensione, cioè di operare come creatore. Il risultato fu che egli, dall'interiorità di esse nella quale era collocato, cadde al loro esterno e ne divenne preda: fu cioè cacciato dal “luogo di beatitudine” nel quale era stato deliberatamente posto, e, percependo il contrasto delle potenze, conobbe il Bene e il Male.⁷⁷³ Si noti la “dislocazione” verso lo spazio di una volontà difforme, che ha antecedente in Weigel; inoltre per ciò che concerne il “tipo” di peccato commesso dall'*Ur-Mensch*, esso è diverso da quello commesso dall'Adamo di Böhme, ma assomiglia molto a quello di Lucifero.

In effetti, il problema del Male nel mondo non è, per Schelling, legato alla materia sensibile,⁷⁷⁴ e si pone precisamente a partire dall'*Ur-Mensch*. Il principio dell'essere, che fonda la coscienza quando è in sé nell'uomo, una volta posto fuori di sé si trasforma “in un qualcosa che vive autonomamente”,⁷⁷⁵ e si fa extradivino come non-dovete-essere (nicht seyn sollende). In ciò esso è contrario alla creatura; posto dall'uomo, è il nemico dell'uomo, principio di morte tanto materiale che spirituale.⁷⁷⁶ Da questa distruzione della coscienza discende dunque il mondo dilacerato,⁷⁷⁷ un mondo dove il singolo è in posizione accidentale, priva di senso, perché, venuta meno l'interiorità (la prima potenza) egli è abbandonato all'esteriorità.⁷⁷⁸ Di questo mondo esteriore *malvagio*, l'uomo può dunque ben vantarsi di essere il creatore.⁷⁷⁹

L'origine del Male perciò non è in Lucifero, è nell'uomo stesso; c'è di più, Schelling sostiene che la stessa origine di Satana va ricercata nel peccato dell'*Ur-Mensch*. Questa dottrina va esaminata perché rappresenta una profonda meditazione sul Male nel mondo, che, eliminando il mito (del resto non attestato esplicitamente nelle Scritture) del peccato di Lucifero, riconduce però nella sostanza alla natura del Male quale era stata concepita da Weigel e da Böhme.⁷⁸⁰

Schelling si rifà alla figura diabolica biblicamente attestata, a Satana, che considera figura mitica da interpretare alla luce della filosofia; questo gli consente un raffronto tanto con Ahriman, che desume da Plutarco, quanto con il mito bogomilo dei due fratelli, Cristo e Satana (cfr. *supra*, p. 134). Satana vi appare

⁷⁷² *ivi*, pp. 580-583. Schelling si richiama apertamente al Pitagorismo; cfr. anche *Le età del mondo*, cit., p. 100. Il 4 è, per i Pitagorici, il numero della creatura.

⁷⁷³ *Filosofia della Rivelazione*, pp. 582-587. Questi passaggi sono importanti per capire la logica della mitostoria teo/antropogonica di Schelling; la storia della mitologia è infatti la storia del divenire della coscienza; all'inizio l'umanità era ek-statica, e le immagini mitiche sono il suo modo primordiale e poetico di percepire ciò che poco a poco entra nel dominio della coscienza, l'aurora del “filosofico” (cfr. anche Pareyson, cit., p. 157). L'impostazione è dunque essenzialmente idealista, non c'è una rivelazione originaria obliata e riconquistata, come in Görres, Creuzer e Bachofen e nello stesso Herder. Come nota Moretti, *La segnatura romantica*, cit., p. 207, lo “allontanamento” è condizione necessaria per la vera conquista del divino; si noti inoltre, che nella *progressione* della coscienza, la *filosofia diventa un “oltre” rispetto alla poesia*. Si noti poi, che viene meno quel mito di pienezza iniziale presente in Böhme, e così importante nello sguardo sul passato -sul mito- che alimenta la dialettica polare del Romanticismo e il primato del sapere poetico. Per Schelling, la “distinzione” filosofica è un traguardo “gioachimita”; riguardo a questa prospettiva non è casuale, tra l'altro, il dilungarsi di Schelling sulla Chiesa di Pietro, di Paolo e di Giovanni, approdo ultimo. Sotto questo profilo è anche interessante sottolineare ciò che già si nota da quanto abbiamo esposto: per Schelling, la rivelazione veterotestamentaria è soltanto la rivelazione che irrompe attraverso la mitologia (*Philosophie der Offenbarung* [Paulus], p. 279); egli infatti non si stanca mai di ripetere le parole di Paolo (*Ephes.*, 2, 3) come testimonianza della comune realtà di Giudei e pagani dinanzi alla Rivelazione cristiana (cfr., p.e., *Filosofia della Rivelazione*, pp. 622-623) e afferma che il Giudaismo “non fu mai qualcosa di positivo” (*ivi*, p. 1127) se non in vista del futuro. Il centro, per Schelling come per Böhme e il Pietismo, è soltanto Cristo come pegno per la divinizzazione dell'umanità, in funzione della realizzazione del Progetto iniziale.

⁷⁷⁴ Schelling, non ponendo esplicitamente l'impalcatura ontologica böhmaniana dei due livelli della materia (che però è in qualche modo sottintesa, perché egli pone la corporeità e, al tempo stesso, la *diversità* del corpo di Resurrezione: cfr. pp. 1240-1241; d'altro canto la sua *materia prima* rappresenta comunque uno stato diverso da quello della materia sensibile) può esprimersi più volte contro il disprezzo della materia, anche con esplicito riferimento all'alchimia: cfr. *Le età del mondo*, cit., pp. 122-123. Come nota Moretti, *La segnatura romantica*, cit., p. 104, anche con esplicito riferimento alle *Stuttgarter Privatvorlesungen*, “la ‘fisicità’ o ‘corporeità’ dello spirito è...elemento indispensabile per la struttura complessiva del pensiero schellinghiano”; al riguardo ricordiamo che nel cap. precedente avevamo notato l'evoluzione “materialista” della teosofia nel XVIII secolo, in direzione di una corporeità dello spirito. Come vedremo a suo tempo, la non-malvagità della materia si unisce coerentemente, insieme ad una possibile malvagità dello Spirito, nella concezione schellinghiana del mondo demonico, che peraltro è analoga a quella di Böhme. Un esame del problema dei due livelli della materia in Schelling, si trova nella *Introduction* di M. Vetö a F.W.J. Schelling, *Stuttgarter Privatvorlesungen*, version inédite, etc., publiée, préfacée et annotée par M. Vetö, Torino, La Bottega di Erasmo, 1973, pp. 78-91. Vetö riassume i termini del problema del corpo spirituale, e sottolinea i rapporti di Schelling con Böhme e con Baader, ma soprattutto con la teosofia di Oetinger, e, non ultimo, con Swedenborg. L'inscindibilità di materia e Spirito era sostenuta anche da Schubert, vicino a Schelling (cfr. p. 88). Di qui la sua concezione della morte come “essenzializzazione”, circa la quale è significativo che Schelling si riferisca alla nota convinzione di Oetinger sul comportamento dell'olio di Melissa in sospensione acquosa (cfr. *Philosophie der Offenbarung* [Paulus], p. 304; anche *Filosofia della Rivelazione*, p. 1225).

⁷⁷⁵ *ivi*, p. 587.

⁷⁷⁶ *ivi*, pp. 586-589. È la *orgé* divina che Schelling mutua da Paolo, la *Grimmigheit* di Böhme, le sue prima 4 *Gestalten* estraniare dal divenire divino, il fondamento infocato e tenebroso del Padre.

⁷⁷⁷ *ivi*, p. 589; cfr. p. 588: “von dieser Zerreißung des Bewußtseyns schreibt sich diese äußere, zerrissene Welt”.

⁷⁷⁸ *ivi*, pp. 588-589. Nell'Eden, secondo Böhme, l'interno si manifestava all'esterno e viceversa (cfr. *supra*, p. 522); il tornare a farsi interno dell'esterno, e viceversa, è il punto d'arrivo del percorso umano per Schelling (cfr. pp. 1246-1247).

⁷⁷⁹ *ivi*.

⁷⁸⁰ La dottrina è *ivi*, pp. 1258-1341.

come figura al tempo stesso potente e originariamente non disgiunta dal principio buono, tanto che Schelling ricorda il passo del *Siracide* nel quale si vieta di bestemmiarlo.⁷⁸¹

Satana è l'accusatore dell'uomo che mette zizzania tra lui e Dio (*Giobbe*); è considerato l'origine del paganesimo; etimologicamente il suo nome significa "l'oppositore", come, del resto, "diavolo" esprime etimologicamente il concetto della contrarietà. Egli è sempre presente, come un principio, ma non è un principio, è un divenuto; è illimitato nel senso che non ha forma, ed è nemico di ogni realtà concreta; è quindi inesauribile possibilità ma anche impotenza, perciò è identificato con l'aridità, perché tale egli è, mentre ha sete di realtà.⁷⁸²

Egli è quindi veramente il prodotto del peccato dello *Ur-Mensch*: è la Volontà che, liberata dall'interiorità dell'uomo, si scatena al suo esterno facendosi *smisurata* nel senso di informe, non limitata dalla forma (che è Cristo), non temperata.⁷⁸³ Insomma, la si dica come si vuole, è la *Hitze* di Böhme scatenata; non però come fondamento dei *mal*i di questo mondo, come l'avvertiva il ciabattino, quindi, in un certo senso, come esteriore avversaria dell'uomo; ma come kantiano "male radicale", iscritto tragicamente nell'animo umano.⁷⁸⁴ Certamente siamo in presenza di una riflessione profonda sul Male; tanto più che Schelling scopre in Satana un impreveduto aspetto positivo, anche se *dolorosamente* positivo. Come possibilità infinita mai realizzata del tutto, egli è infatti "incessante suscitatore e movimentatore della vita umana".⁷⁸⁵

Quel che certamente Schelling riprende da Böhme e dalla teosofia, è il concetto, che avevamo già sopra notato, dell'irrealtà sostanziale di tutto ciò che resta nell'ambito dell'incorporeo, che è il meramente possibile vanamente aspirante all'essere; *perciò* esso è Male; *perciò* il Male s'identifica col non-essente che *non potrà* prevalere; *reale* è soltanto ciò ch'è *corporeo*, e non per caso il principio corporizzatore è il Figlio, anche se la corporeità dell'uomo e dell'universo è progettuamente *altra* rispetto a quella che si dà ai sensi attualmente.

Il fondamento storico della nascita della mitologia si collega alla caduta dell'*Ur-Mensch*, secondo lo schema seguente. L'uomo ha usurpato il mondo, perciò da quel momento tutto ruota attorno a lui; infatti l'essere che Dio chiudeva in Sé è ora stato posto fuori di Lui. Il processo teo/cosmogonico è un inevitabile ricondurre in Lui ciò che ne è fuori (un far divenire A ciò ch'è B). Poiché noi siamo in questo mondo, e dobbiamo capirlo così com'è, ne consegue che comprenderlo in questo suo progressivo rientro in Dio fa del processo teo/cosmogonico un processo *anche* antropogonico, in un *divenire della coscienza* che si costituisce progressivamente.⁷⁸⁶

Molto interessante è lo schema progressivo di Schelling, allorché egli pone, come prime fasi del rapporto dell'uomo col mondo, la magia e l'alchimia: la magia come rapporto dell'uomo perfetto con un mondo perfetto (lo *Ur-Mensch* nel suo apparire): l'uomo, immobile, muove il mondo con la propria volontà (questa è la *guldene Zeit* di Oetinger). Quanto all'alchimia, essa nasce dal ricordo di questo mondo iniziale, e dal sentimento che il mondo storico debba essere riportato a purezza purificando innanzitutto la coscienza (alchimia spirituale).⁷⁸⁷ Da qui muove il processo mitologico come apparire d'immagini nella coscienza, cioè come *processo teogonico nella coscienza* (dunque la mitologia è tautegorica). Questo è un processo puramente naturale che esclude la divinità;⁷⁸⁸ le immagini della mitologia sono "prodotti di un processo vitale, per quanto errato, ma non sono accidentali".⁷⁸⁹

⁷⁸¹ 21, 30. Schelling, che "frequentava" le antiche eresie, non riporta tuttavia quanto dice lo ps. Psello sugli Euchiti (M.P.G., 122, c. 825 A) che consideravano prudente offrire comunque a Satana un qualche culto.

⁷⁸² Qui sembra delinearsi un mortale parassita che epigenizza il vivente, un vero *antimimon pneûma*, come gli Gnostici definivano il Demiurgo; una larva.

⁷⁸³ *Filosofia della Rivelazione*, pp. 1288-1289. Satana è dunque una volontà nemica, analogamente al Lucifero di Böhme (cfr. *supra*, p. 514). Il Male, anche qui ha un'origine divina, non nel senso che Dio voglia il male (cfr. *supra*, p. 510 e p. 512) ma nel senso che è l'altro aspetto della (Sua) Volontà, una volta che essa sia estraniata dal divenire universale.

⁷⁸⁴ *ivi*, pp. 1326-1327.

⁷⁸⁵ *ivi*, p. 1329.

⁷⁸⁶ *ivi*, pp. 590-607. Qui Schelling mostra di considerare *questo* mondo come un mondo *certainamente* decaduto (a p. 593 parla di "cattiva forma dell'essere...costituito da esseri posti senza intelligenza fuori e accanto gli uni agli altri" [schlechte Form des begrifflosen Außer-und Nebeneinanderseyns]) un fatto che egli ritiene testimoniato dall'aspetto della natura. Ora, poiché la Forma è il Figlio, è evidente che chi opera a trasformare B in A è A², come infatti egli afferma nel testo; il tempo della storia è dunque il "Tempo del Figlio" (p. 626 sgg.). Il rapporto di Schelling con il mondo è quello di chi si rapporta all'utopia di un dover-essere che ha un archetipo nella *Gelassenheit*, l'uomo infatti, nel primo progetto, sarebbe stato simile a Dio soltanto se non avesse agito (pp. 598-599). Si nota dunque uno schema analogo a quello gnostico (ancorché la colpa sia riportata su un *Ur-Mensch* che sembra però "costretto" a peccare al primo gesto): nel progetto iniziale c'è qualcosa che non va, il traguardo sarà migliore perché nel frattempo il negativo che era nell'Inizio è stato assorbito nel positivo....grazie alle sofferenze dell'uomo (e, in fondo, anche a Satana). Il Padre di Schelling non ne esce meglio di quello gnostico, e mostra l'aporia dello schema razionalista del *summum bonum*, dietro il quale si nasconde la norma, umana-troppo-umana (aveva ragione Gerson: una teologia razionalista è il pilastro del potere). Tornando a Schelling, questo agire di A² su B è un'allegoria "filosofica" del mito sotteso: il progressivo "formarsi" del mondo e dell'uomo in direzione di un mondo *altro*, ma non *altrove*. È il mito gioachimita, ma anche, a ben riflettere, il tema weigeliano del *luogo* (Ort) come *luogo della volontà*: il "luogo" disarmonico della volontà B si trasforma, senza traslocarsi, nel traguardo edenico del luogo della volontà A.

⁷⁸⁷ *Filosofia della Rivelazione*, pp. 606-613.

⁷⁸⁸ *ivi*, pp. 616-617.

⁷⁸⁹ *ivi*, p. 633. Una descrizione sintetica e precisa del processo mitologico nei suoi aspetti fondamentali, si trova in *Philosophie der Offenbarung* (Paulus), pp. 210-214 (*Die hauptmomente des mythologischen Prozesses*).

Il resto, il lettore può immaginarlo, e perciò tralasciamo la vera e propria “storia” della mitologia una volta chiaritone il senso; non tralasciamo però di segnalare alcuni punti fondamentali del percorso. Il primo di essi è costituito dai Misteri.⁷⁹⁰

Questi hanno un significato centrale nell’evoluzione, analogo ma diverso da quello attribuito loro da Creuzer; essi non sono infatti un ricordo gelosamente conservato, sono un raggiungimento nel corso di un processo evolutivo, ma in entrambi i casi rappresentano un luogo posto oltre la mitologia. In essi infatti, secondo Schelling, l’iniziato libera la propria coscienza dalla materialità del processo mitologico e comprende l’aspetto esoterico della mitologia, ne comprende cioè il significato. Nella *Philosophie der Offenbarung* (Paulus) si afferma sinteticamente:⁷⁹¹ “Nei Misteri si trova il significato interiore della mitologia; essi rappresentano perciò la più alta conferma della Filosofia della mitologia”. La divinità vi viene infatti compresa nella sua spiritualità.

Il secondo punto riguarda la natura e il ruolo degli Ebrei.⁷⁹² La rivelazione veterotestamentaria presuppone un principio antidiavolico; questa rivelazione infatti ha luogo soltanto per il tramite della mitologia, altrimenti non si capisce perché mai Cristo avrebbe dovuto abolire *contemporaneamente* il paganesimo e il Giudaismo. Tuttavia, restando separati dagli altri popoli, gli Ebrei non erano stati partecipi dello sviluppo mitologico, ed erano rimasti legati al monoteismo.⁷⁹³ Il comune fondamento col paganesimo spiega infatti le stranezze della legge mosaica; del resto, tanto la circoncisione che i tabù alimentari e i sacrifici, i Giudei li hanno in comune con altri popoli che li praticarono anche prima di loro. Formalmente monoteisti, gli Ebrei sono inoltre di fatto politeisti, e lo sono a livello colto, più che non popolare; il politeismo scompare definitivamente soltanto dopo il ritorno da Babilonia, ma in quel momento anche il paganesimo stava uscendo dal politeismo, e quindi si trattò di un fenomeno storico universale. Essi erano però idonei (come mero mezzo) a ricevere e trasmettere la Rivelazione, perché costituivano un popolo fiacco e incapace sul piano politico-militare, che non ebbe una propria gloriosa storia nazionale. Insomma: il Giudaismo non fu mai un fenomeno positivo, fu soltanto paganesimo represso e Cristianesimo potenziale; servì soltanto a preparare il futuro e non ad altro; i Giudei saranno gli ultimi a convertirsi.

Qui possiamo sottolineare soltanto una cosa: coerentemente con una logica derivata dallo Spiritualismo riformato e dal Pietismo, anche il Romanticismo -a partire da Herder- centra il problema della storia essenzialmente sul carattere *destinale* -e quindi, in senso solare, “occidentale”- del Cristianesimo, che si sgancia dall’antecedente ebraico; paolinamente, Schelling pone inoltre pagani ed Ebrei sullo stesso piano (eventualmente questi ultimi anche un po’ in ritardo). In lui per giunta, questo carattere destinale è tanto più marcatamente *certo* in quanto egli è un Romantico *sui generis*: è un filosofo che ha recepito le tensioni romantiche ma, partendo dall’ambiguità dello stesso Romanticismo, le sviluppa in una logica gioachimita, storicista. La falsa tolleranza di *questo* Occidente è lieta di poter adeguare l’altro al Medesimo, e si offre generosamente di aiutarlo in nome del Progresso Universale.⁷⁹⁴

⁷⁹⁰ *Filosofia della Rivelazione*, pp. 736-879.

⁷⁹¹ Cfr. p. 225.

⁷⁹² *Filosofia della Rivelazione*, pp. 1078-1131.

⁷⁹³ Successione storica dei popoli ed evoluzione delle mitologie, sono fenomeni paralleli; sinteticamente, in *Philosophie der Offenbarung* (Paulus), p. 212: “Il processo teogonico ha distribuito ruoli e momenti tra i diversi popoli. Ad ogni nuovo popolo che si rendeva autonomo, il processo avanzava: i diversi popoli che subentrano nella storia sono paralleli ai diversi momenti del processo teogonico. Le mitologie di tutti i popoli sono nate dalle stesse cause originarie (le potenze) e poiché ogni popolo successivo assume il processo là dove un popolo precedente lo lascia cadere, perciò le mitologie dei diversi popoli sembrano così simili l’un l’altra”. Su questo Schelling apre la polemica con Creuzer circa la rivelazione originaria, trasmessa da chi sa chi agli Indiani. L’ottica nella quale egli guarda al permanere degli Ebrei nel “monoteismo”, deriva dalla sua concezione di un “monoteismo originario” ek-statico dell’umanità, che affronta nella 9ª lezione della *Filosofia della Mitologia* (nella trad. it. di L. Procesi, cit., pp. 39-45). La prima forma di religione fu il Sabismo o Zabismo, religione astrale di popoli nomadi che non lascia tracce nei manufatti, ma soltanto letterarie. Essa derivava da “un potere reale a cui era sottoposta la coscienza” (p. 41) una necessità/libertà che si coniuga in Schelling all’elogio di una sorta di purezza primigenia diffusa da “figli del deserto”, lontani dal processo mitologico che “infettò” (p. 40) il mondo. Il Sabismo è dunque “il più antico sistema in generale... è il sistema di un’umanità ancora indistinta” (p. 43), è “una religione più pura” (p. 45) e “un monoteismo relativo” (ivi). “L’umanità” dice Schelling (ivi) “doveva restare in questo stato dell’esser-fuori-di-sé finché non fosse tornato il tempo del rientro in sé” cioè il momento nel quale una coscienza reintegrata, non più lacerata, fosse tornata alla comprensione filosofica di questo “sapere” ek-statico. Da questo punto di vista la mitologia, ancorché “infezione”, fu un male positivo, come Satana, perché è “gestazione della filosofia” (cfr. L. Procesi, *La genesi della coscienza*, etc., cit., p. 310) tramite “la distruzione dell’unità monolitica e unilaterale grazie allo svuotamento di ogni stato di possessione della coscienza” (ivi, p. 37). Le immagini mitologiche sono “rappresentazioni involontarie di una coscienza posta fuori di sé” (11ª lezione, trad. it. cit., p. 62) e hanno una progressività che, nonostante l’apparente degrado, è destinata a condurre il processo di reintegrazione ben oltre il permanere ek-statico caratteristico del monoteismo originario (14ª lezione, trad. it. cit., p. 127); il “movimento mitologico” è infatti conseguenza dell’azione di A² su B (ivi, p. 113, cfr. *supra*, n. 786). La fine del processo si realizza con la Rivelazione, allorché il divino giunge a farsi coscienza, perché, abbandonando la propria divinità “consente alla coscienza di liberarsi dalla coazione a rappresentare il divino, a ‘porre Dio’, dalla schiavitù della mitologia” (*La genesi della coscienza*, etc., cit., p. 333). Dopo Cristo “non ha più luogo la mitologia come universo dell’alienazione necessaria” (ivi, p. 335); si realizza così anche “lo scopo ultimo, la religione filosofica” (ivi, p. 82). Questa concezione dello sviluppo dell’umanità svela, sotto l’impalcatura filosofica, una struttura ideologica che può così riassumersi: l’occidente, assumendo il Cristianesimo al termine di una *progressione* storica ineluttabile e positiva, rappresenta il culmine dello sviluppo umano, perché la progressione stessa aveva riguardato tutti i popoli succedutisi in una storia destinata a confluire nella Rivelazione; quest’ultima appartiene dunque a tutti i popoli riassunti nell’Occidente, fuorché -per ora- agli Ebrei, che saranno infatti gli ultimi a convertirsi, e che, proprio per esser rimasti fedeli a un monoteismo originario della coscienza ek-statica, non hanno partecipato del Progresso.

⁷⁹⁴ Con riferimento anche alla precedente n. 793, ci sembra di dover osservare che a tale atteggiamento non è estranea -anzi, sembra consustanziale- la concezione post-socratica della “filosofia”, non già come riflessione esistenziale rapsodica e poetica (come in Eraclito) sull’essere-nel-mondo, ma come “tecnica di accertamento” di una presunta, unica Verità, e messa a punto di strumenti e di strutture logico-concettuali adeguate ad appropiarvi. Su queste basi, la “verità filosofica” è destinata a far inaridire quella “poetica”, costringendola a convergere

Schelling però non è da identificarsi semplicemente con queste sue opere conclusive; come abbiamo già detto egli mutò più volte le proprie posizioni. Il cosiddetto periodo intermedio, che si aggira attorno al 1810, è forse di gran lunga il più interessante per quanto concerne la nostra ricerca. In quel periodo egli compose alcune brevi opere nelle quali è palese la sua dipendenza dal böhismo, ciò che a nostro avviso costituisce più un pregio che un limite.⁷⁹⁵ In questi testi, brevi e animati da un interiore entusiasmo, egli infatti si libera dalla cappa sistematica del “filosofo” proprio perché, nella sua adesione al pensiero di Böhme, egli aderisce maggiormente al ritmo interiore, vitale, esistenziale del pensiero, e può realizzare quel che egli ha sempre sostenuto circa la filosofia, ma ha fortemente obliterato nei pesanti apparati della *Mitologia* e della *Rivelazione*: la filosofia non è arte del *dimostrare*, è atto di *libertà*. Oltretutto, egli è in ciò ben più vicino che altrove al Dio veterotestamentario.⁷⁹⁶

Anche la sua concezione della storia, benché evidentemente sempre la stessa, quella neoplatonico-cristiano-gnostica di una ierostoria ritmata sul respiro cosmico dell'allontanamento e del ritorno, appare in questi testi più aperta e universale, senza la pedanteria *dimostrativa* (e, come abbiamo visto, pesantemente ideologica) dell'opera più tarda: “La storia” dice qui Schelling “è un epos composto dallo spirito di Dio; le sue parti principali sono due: la prima descrive l'uscita dell'umanità dal suo centro sino al massimo allontanamento da esso, e la seconda descrive il ritorno”.⁷⁹⁷

Questa storia è ierostoria non soltanto perché è determinata dal cammino della salvezza, che è recupero di un perduto progetto iniziale, divino; lo è anche perché ripercorre il cammino di un divenire e di un “farsi” che è anche divino. Lo ha notato e sottolineato Pareyson,⁷⁹⁸ ricordando che il Dio di Schelling produce Se stesso sul proprio fondamento, traendo Sene fuori da solo -dunque è esattamente il Dio di Böhme!- e che egli ha in Sé un contrasto e una storia perché è Dio vivente e personale, non soltanto Spirito, ma anche natura, senza la quale non ci sarebbe il mondo, né il Male (colpa dell'uomo, ma radicato in quel divino fondamento) né, infine, Dio stesso. Questo è ancora una volta Böhme.

Già ad apertura delle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* Schelling afferma:⁷⁹⁹ “Dio non è il Dio dei morti, ma dei viventi”, e, a proposito della concezione meccanica, non vivente, dell'universo, prosegue: “Non si può comprendere come il più perfetto di tutti gli esseri troverebbe piacere in una macchina, fosse pure la più perfetta che fosse possibile”. Certamente, questi piaceri vagamente autistici, si confanno essenzialmente al dio di Cartesio e di Aristotele, non a quello della Bibbia.

La natura vivente di Dio, che è Volontà, non è però premessa e indagata come fine a se stessa: il grande tema è qui l'origine e la natura del Male, che Schelling definisce all'interno di una struttura fondamentalmente böhiana; ne riassumiamo i passi salienti.

Il divenire è natura delle cose, che però non possono divenire in Dio, essendo da Lui infinitamente diverse; debbono perciò avere un altro fondamento, ma nulla è fuori di Lui; esse dunque hanno fondamento in ciò che è in Lui ma non è Lui stesso, cioè “in ciò che è fondamento della sua esistenza”.⁸⁰⁰ Questo fondamento infatti è coeterno con Dio ma non è l'Uno, perché Dio vuol generare proprio in quanto non è ancora tale; in esso quindi c'è un volere non perfetto, presago, desideroso di giungere all'intelletto, a un volere cosciente.⁸⁰¹ Al di là della veste filosofica, questo è Böhme, sono i due livelli del volere che abbiamo già incontrato.

L'intelletto nasce dunque da un irrazionale; del resto, tutto nel mondo appare “come se una condizione originariamente priva di regola sia stata portata verso l'ordine”.⁸⁰² Così, nell'uomo, i pensieri luminosi nascono dal buio dell'irrazionale; nell'uomo vi è tanto un principio tenebroso quanto la potenza della luce; in lui però i due principi non sono indissolubili, essi sono separabili ed in ciò risiede la possibilità del

in un punto materiale: questa è ideologia del dominio, perché non consente la pluralità delle verità; la Ragione è la prima nemica della ragionevolezza, e prepara il terreno all'irrazionalismo. A questa scelta si oppone soltanto la dialettica bipolare “aperta” di storia (datità) e utopia, ciò che comporta una storia che non vada in alcun luogo. Il *télos* non ha altra realtà che non sia quella di *bandiera ideologica* nel *pólemos*. Perciò la nostra cultura, nella sua storia “ufficiale”, onora come schiera di massimi pensatori l'equivalente di coloro che, nella storia di una nazione, sono gli “eroi della patria”, combattenti e condottieri: si crea così un Occidente ideologico, che è obliterazione dell'altro occidentale.

⁷⁹⁵ Oltre a *Le età del mondo*, cit., Schelling produsse in quel periodo le *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* e le *Lezioni di Stoccarda*, che sono state unite in trad. it. (alla quale facciamo riferimento) a *Filosofia e religione*, del 1804, e alle *Conferenze di Erlangen* del 1821, in *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, a cura di L. Pareyson, Milano, Mursia, 1974 (ristampato *ivi*, G.U.M., 1990) e *Clara, ovvero sulla connessione della natura con il mondo degli spiriti*, Trad. it. di P. Necchi e M. Ophälders, Pres. di S. Zecchi, Milano, Guerini, 1987. Per quanto concerne le *Lezioni di Stoccarda*, facciamo riferimento anche a: F.W.J. Schelling, *Stuttgarter Privatvorlesungen*, etc., cit.

⁷⁹⁶ Su questo tema diamo qui alcune citazioni tratte dalle *Conferenze di Erlangen*, cit., che sono dedicate in buona parte all'argomento. A p. 208, citando ripetutamente il *Giobbe*, Schelling afferma l'inubicabilità del sapere; anche Dio, che è eterno divenire, è *in cammino* verso di esso; la sapienza è “eterna libertà”. A p. 212 afferma che ciò che impedisce di abordare la filosofia “è l'opinione di aver a che fare con una scienza dimostrativa, che subito all'inizio muove da qualcosa di saputo per arrivare ad altro saputo e da questo ad altro ancora e così via. Ma la filosofia non è scienza dimostrativa: la filosofia è, per dirla con una sola parola, *libertà dello spirito*” (corsivo suo). A p. 223 c'è poi una precisa critica all'impostazione kantiana del sapere, così come è esplicitata nei *Prolegomeni*, etc., cit.: “Kant ha....ragione....quando afferma che noi non siamo in grado di conoscere il sovrasensibile, il divino, mediante le forme del nostro intelletto finito. Tuttavia egli presuppone ancor sempre che, se fosse conoscibile, quel sovrasensibile dovrebbe esser conosciuto mediante queste stesse forme”.

⁷⁹⁷ *Filosofia e religione*, cit., p. 67. Il passaggio è notato e ripetuto da Pareyson nell'*Introduzione*, p. 10.

⁷⁹⁸ *ivi*, p. 14.

⁷⁹⁹ Cfr. p. 88.

⁸⁰⁰ *ivi*, p. 96.

⁸⁰¹ *ivi*, p. 97.

⁸⁰² *ivi*.

Bene e del Male.⁸⁰³ Le conclusioni cui afferisce il discorso filosofico sono però *sempre quelle böhmiane*: il volere egocentrico che si distacca da quello universale -possibile nell'uomo per quanto detto sopra- alle prese con "l'esercito ribelle degli appetiti e dei desideri", non può mantenere l'armonia delle forze viventi.⁸⁰⁴ L'uomo appare dunque una creatura scissa a causa del nascere del *lógos* che lo pone fuori dalla mitica armonia originaria, dal "centro": siamo sempre al dramma maturato nel Plèroma gnostico, qui ricondotto nell'Io.

Schelling insiste molto, a questo punto, sull'eccellenza con la quale appaiono il demonio e il Male in questo mondo, proprio perché il loro fondamento è divino; il Male, contrariamente a quel che pensano i razionalisti, non è un negativo, un "meno", una mancanza rispetto al Bene; è semplicemente *disarmonia*, "atassia delle forze"; è il principio tenebroso che si colloca nel "centro", onde nell'uomo esiste anche un entusiasmo per il Male.⁸⁰⁵ Non si può quindi pensare che esso derivi dalla caduta di Lucifero; esso è viceversa il fondamento originario dell'esistenza che tende a realizzarsi ma non può, quindi resta nascosto nel fondo; è un Male generale, anche se non originario.⁸⁰⁶ *Questo è ancora Böhme*: il Male è il fondamento tenebroso dell'anima (cfr. *supra*, p. 519).

Eguale, come in Böhme, ci troviamo perciò di fronte a un Dio che non vuole il Male ma che ne è l'origine e gli dà forze per agire.⁸⁰⁷ Il Male infatti non può più darsi se viene separato dal Bene (del quale è di fatto un parassita); l'idea finale di perfezione non è quindi nella *reintegrazione* del Male nel Bene, ma nella sua separazione da esso, dopo la quale si riduce a non-essere, alla mera potenzialità che gli compete allorché non possa più agire parassitando il Bene.⁸⁰⁸ Il concetto della separazione finale caratterizzava la Qabbalah luriana, come anche un altro concetto sviluppato altrove da Schelling, quello della Creazione come atto di contrazione divina (*Tzimtzum*); essi sono presenti anche in Böhme ed è verosimile che sia lì la fonte.⁸⁰⁹

Dove però Schelling prende lo slancio per giungere a conclusioni davvero notevoli, è nelle ultime pagine. Da tutto quanto è andato elaborando, egli evince un'esistenziale indissolubilità di Bene e Male nell'universo e negli individui, ciò che gli fa ritenere improponibile ogni giudizio normativo. Vero è che egli insiste nel dar fiducia al metodo dialettico come superiore forma di rapporto organico degli opposti, messa in opera dall'Intelletto; ma poi, nella ricerca della verità, egli nota: "Noi abbiamo una rivelazione più antica di qualsiasi rivelazione scritta, la natura",⁸¹⁰ per poi concludere: "Se la comprensione di quella rivelazione non scritta fosse dischiusa, l'unico vero sistema della religione e della scienza apparirebbe, non già nel misero raccoglimento di alcuni concetti filosofici e critici, ma nel pieno splendore della verità e insieme della natura".⁸¹¹ In questa apertura può aver verosimilmente influito Böhme, ma qui si tocca improvvisamente il cuore del problema romantico, la lettura del divino nella natura; indirettamente, il problema dell'arte romantica.

Il più denso dei testi che ci siamo proposti di esaminare è da ritenersi quello delle *Lezioni di Stoccarda*, nel quale si possono anche notare i più frequenti riferimenti böhmiani. Tuttavia, per evitare ripetizioni, lo esporremo sintetizzando al massimo ciò che non costituisce novità.

Il processo autocreativo di Dio e quello evolutivo della coscienza appaiono qui letti in chiave psicologica come genesi dell'Io, analogamente a quel che abbiamo notato in Böhme: ogni esistenza inizia dall'inconscio dal quale tutto evolve differenziandosi; così in Dio che espelle la propria parte "inferiore" con la quale conviveva (progressiva soppressione di B, che è stato d'involuzione); così nell'uomo, che esclude da sé il lato oscuro e inconscio.

Siamo dunque in presenza dell'eterno *télos*; si deve però osservare che per Schelling la natura ha un suo ruolo ambiguo: è una forza divina che tale non è in senso stretto, è legame vivente di A e B se intesa come *materia originaria*.⁸¹² Qui siamo già a Böhme: una materia "originaria" che non andrà confusa con quella *sensibile*; Schelling dice: "è Dio come Figlio", concetto che abbiamo già conosciuto, e che sarà importante nella conclusione.

Certamente, come sappiamo, la situazione storica a noi nota è quel che è, a causa della colpa dell'*Ur-Mensch*, e in tale realtà il destino di libertà dell'uomo non può essere realizzato. Qui emerge una dottrina del potere nella società che richiama e *contrario*, *Das älteste Systemprogramm*, attribuito infatti tentativamente anche a Schelling.

L'umanità è una pluralità di individui che, come ovunque in natura, tende a passare dal molteplice all'unità; quest'unità la natura avrebbe dovuto conseguirla proprio grazie all'uomo, mediatore del divino;

⁸⁰³ *ivi*, pp. 97-100; la separabilità dipende dal fatto che la tenebra è illuminata dalla luce. Qui Schelling sta descrivendo una mitica genesi del *lógos*.

⁸⁰⁴ *ivi*, p. 101.

⁸⁰⁵ *ivi*, pp. 104-105.

⁸⁰⁶ *ivi*, pp. 107-111.

⁸⁰⁷ *ivi*, p. 127.

⁸⁰⁸ *ivi*, p. 128.

⁸⁰⁹ Cfr. però *Le età del mondo*, cit., p. 66, dove c'è un paragone preciso tra la Creazione e la contrazione fisica necessaria per generare. Sui rapporti di Schelling con la Qabbalah, cfr. W. Schulze, *Schelling und die Kabbala*, Judaica, 13, 1957. Schulze ritiene che l'interpretazione dell'A.T. da parte di Schelling, sia tipicamente cabalistica (p. 68); per il resto però molti dei suoi riferimenti passano per Böhme, per Oetinger, per il Pietismo, e per il böhmista Baader.

⁸¹⁰ *Ricerche, etc.*, cit., p. 135.

⁸¹¹ *ivi*, pp. 135-136.

⁸¹² *ivi*, pp. 152-159.

perciò non la trova, altrimenti sarebbe tutta organica. La natura si trova viceversa in uno stato anorgico, e così l'umanità: vi sono uomini liberi ma separati da Dio, che cercano e non trovano l'unità. A questo *non può sopperire lo Stato*: lo Stato può oscillare soltanto tra l'inefficienza e l'uso della forza, inevitabile per funzionare. Perciò il vero Stato "presuppone che il cielo sia disceso sulla terra";⁸¹³ la vera unità può essere raggiunta soltanto per via religiosa.⁸¹⁴ Si ricorderà che abbiamo già tentato di cogliere in questo l'utopia di Böhme: non la ricerca di uno Stato perfetto ma di uomini perfetti, i soli capaci di costruire una società perfetta, che *superi lo Stato*.

C'è di più: un uomo restituito può essere signore della natura tramite la sola volontà; tale fu Cristo, che perciò faceva miracoli.⁸¹⁵ Siamo dunque al ritorno del *concetto rinascimentale del Cristo/mago*, e, al tempo stesso, al *mito oetingeriano della güldene Zeit*.

Qui s'innesta la parte finale dell'opera, che trae origine dall'anatomia dello spirito umano. Tre sono le sue componenti: animo (*Gemüth*), spirito (*Geist*) e anima (*Seele*). Il primo è il principio oscuro tramite il quale lo spirito è in rapporto con la natura; il secondo è desiderio cosciente, volontà: in esso, quando è perverso, nasce il Male, che è quanto di più puramente spirituale; la terza, l'anima, è quanto di più propriamente divino v'è nell'uomo, ciò che vi è di *impersonale*. "Lo spirito sa, l'anima non sa, perché è essa stessa la scienza".⁸¹⁶

Questa conoscenza iscritta nell'anima come la più alta delle facoltà, è importante ai fini della dottrina romantica dell'arte.⁸¹⁷ Qui però c'interessa sottolineare una considerazione di grande momento sulla *conoscenza distorta*, un problema che ci eravamo già posto in rapporto alla percezione gnostica del mondo.⁸¹⁸ Secondo Schelling la follia nasce da un'interruzione del rapporto tra l'anima e l'Intelletto, perché la base stessa di quest'ultimo è follia: ciò significa da un lato, che gli uomini senza un briciolo di follia hanno un Intelletto vuoto e infecondo; ma anche, dall'altro, che il ruolo dell'anima (che, si ricordi, è la facoltà di rapportarsi immediatamente al reale) è fondamentale per una comprensione non distorta. Il sapere meramente intellettuale è dunque follia: ciò significa che la realtà non può esser compresa sulla base di meri schemi razionali;⁸¹⁹ ne consegue che la più alta forma di comprensione è quella *immediata* dell'arte e della poesia. L'anima è, nella sua essenza, amore: anche questo amore, nota Schelling, è una premessa indispensabile all'opera d'arte.⁸²⁰

Qui giunto "alla più alta vetta", Schelling tronca il discorso per occuparsi dell'ultimo argomento: la morte come passaggio nel regno degli spiriti.⁸²¹ L'uomo, nella vita, *non è* quel che è veramente, onde *non appare* per quel che è; l'uomo esteriore è diverso da quello interiore e viceversa, perché Bene e Male si coprono a vicenda. Questo ci ricorda il problema della difficile lettura della fisiognomia, posto da Lavater e Swedenborg (cfr. *supra*, p. 549, n. 72) e infatti Schelling fu lettore attento di Lavater, oltretutto di Swedenborg;⁸²² ci apre però anche un'importante visuale per quanto concerne la possibile interpretazione dell'utopia schellinghiana di un interiore e un esteriore coincidenti, in rapporto all'*incomprensibilità* del mondo.

L'uomo dunque, deve pur pervenire al proprio essere e liberarsi del suo non-essere; ciò avviene con la morte, allorché ci si separa da ciò che nel corpo contrasta lo Spirito (dunque *non tutto* il corporeo lo contrasta) e il Bene si separa dal Male.⁸²³ Ciò che resta, il "demonico" è l'elemento spirituale del fisico e quello fisico dello spirituale; è il fisico essenzializzato, la nostra componente *più reale*. Su questo rapporto di spirito e materia, pur senza riferirsi alla dottrina del pneuma, Schelling "riscopre" la realtà della cosiddetta "magia naturale": un uomo soltanto buono "potrebbe muovere le montagne",⁸²⁴ ma chiunque raggiunga il demonico in vita, nel bene e nel male, è comunque un Maestro. Perciò tanto i perfettamente buoni quanto i perfettamente malvagi sono in grado di affascinare e soggiogare l'umanità; gli altri sono soltanto dei mediocri.⁸²⁵ Ancora una volta, "filosofizzato", ricompare Böhme, e la sua dottrina della "contagiosità" tanto dell'uomo buono quanto di quello malvagio (cfr. *supra*, p. 532).

⁸¹³ *ivi*, p. 175.

⁸¹⁴ *ivi*, p. 177. Vi è una certa analogia con l'utopia di Schleiermacher: cfr. *supra*, p. 622.

⁸¹⁵ *ivi*, p. 176.

⁸¹⁶ *ivi*, p. 180, corsivo suo.

⁸¹⁷ Svilupperemo *infra* la dottrina dell'arte in Schelling; qui segnaliamo soltanto che nell'ambito della trattazione sull'anima, egli afferma (p. 182) che nell'arte l'anima si volge all'aspetto più oscuro e profondo della natura umana, la nostalgia; senza questa forza oscura le opere sono prive di realtà, senza l'anima, di idealità. Il culmine dell'arte è la compenetrazione di ideale e reale, cioè di *anima e natura*: questo è un *ritorno all'innocenza*.

⁸¹⁸ Cfr. *La Gnosi, etc.*, cit., pp. 135-137.

⁸¹⁹ Nel testo di Lacan, cit., si può trovare citata a p. 83 la causa sociale della malattia nell'analisi di Kretschmer, noto psichiatra d'inizio secolo, una causa che rispecchia i fermenti di quella società. Tra le tipologie citate, frutto delle anamnesi, spiccano gli "autodidatti ambiziosi d'origine proletaria" e "la situazione sociale così ambigua dell'istitutore, fertile di pretese, ma che non riceve legittimazione, situato ad un livello superiore ma insicuro a causa di una formazione spirituale incompleta" (corsivi nostri). A parte i marginali di Köhler, qui viene in mente il caso di Vilgardo, e, a ben altro livello, la crisi di collocazione di Hölderlin. Non ci sembra comunque casuale che negli stessi anni, Weber (cit.) prendesse in esame -anche lui, come Kretschmer, con una punta di disprezzo- il caso degli intellettuali marginali, utilizzato come schema interpretativo per lo Gnosticismo. In ogni caso si assisterebbe ad uno sforzo intellettuale, anche notevole, accompagnato da un'incapacità "animica" di comprendere il reale, i cui schemi sociali, non-detti, sfuggono

⁸²⁰ *Lezioni di Stoccarda*, cit., p. 184.

⁸²¹ *ivi*, p. 184 sgg.

⁸²² Cfr. Vetö, cit., p. 85, nel testo e in n. 5; p. 87 nel testo e in n. 6; p. 88; *Stuttgarter Privatvorlesungen*, ed. cit., *Appendices*, p. 215.

⁸²³ *Lezioni di Stoccarda*, cit., p. 185.

⁸²⁴ *ivi*, p. 186.

⁸²⁵ *ivi*. I perfettamente buoni e i perfettamente malvagi sono in grado di mettersi contatto con gli spiriti, buoni o malvagi.

Questa vicinanza a Böhme è un fatto che riguarda la struttura complessiva dell'opera; infatti subito dopo, Schelling, sia pure in forme diverse da quelle di Böhme, afferma quel che poi, nella *Filosofia della Rivelazione*, "dimenticherà": un peccato simile a quello del primo uomo avviene nel mondo degli spiriti, ed è il peccato di Lucifero, del quale è "dato....per scontato che la sua caduta abbia preceduto quella dell'uomo" e che la sua malvagità si sia rivolta contro l'uomo, perché egli desiderava un mondo per sé, staccato da Dio.⁸²⁶ Lucifero era dunque un secessionista rispetto all'ordine divino.

Il guasto di questo mondo "è costituito dalla *mescolanza* che l'uomo è" (corsivo suo) o meglio, è divenuto con la caduta; il puro Male è viceversa, a suo modo, qualcosa di puro.⁸²⁷

Qui si notano due cose. La prima è che ancora una volta si ripete Böhme, il Male è la *mescolanza*; il tema è tanto più insistito perché del "puro Male" Schelling ha, come sempre, un certo rispetto. La seconda osservazione è che, se a questa fobia per la "mescolanza" (che pure è sempre ricordata da Schelling come fondamento di moderazione nel giudizio sugli uomini) aggiungiamo l'insofferenza per le differenze tra esteriorità e interiorità, l'esigenza di giungere al Sé, e quella di dar senso e armonia a un mondo che si scopre insensato e disarmonico, si giunge ad una "psicologia" del rapporto di Schelling col mondo che è molto vicina a quella degli *Gnostici*; il rapporto cioè di chi, per dirla con Foucault, vorrebbe leggere il mondo come fosse un libro. Questa è una connotazione sociale ben precisa, sulla quale ci sembra inutile tornare per l'ennesima volta.

Un'ultima notazione, infine, a proposito del mondo degli spiriti (riguardo la cui trattazione dettagliata rinviavo però a *Clara, etc.*, cit.): il corpo di Resurrezione verrà con il Giudizio, *crisi finale della natura*, con il quale un processo *alchemico* separerà il Bene dal Male; questo corpo sarà formato da una natura "del tutto sana, schietta, pura e innocente".⁸²⁸ Ora, poiché la natura sarà costituita come la *materia originaria* (la materia progettuale, prima della corruzione) che era "tutta spirituale e tutta corporea" e questa materia era la *Quintessenza*,⁸²⁹ ne consegue che il corpo di Resurrezione sarà di *Quintessenza*. Ancora una volta troviamo Böhme e abbiamo così maggior chiarezza sul problema dei due livelli della materia.⁸³⁰ Quest'ipotesi di un primo livello progettuale della natura (come dell'uomo) successivamente obliterato, livello che avrebbe dovuto costituire la realtà del "Dio manifesto", è perfettamente coerente con l'affermazione già riferita, cioè che se potessimo decrittare ciò che si cela nella natura, possederemmo la scienza.

Schelling dedicò molta attenzione, negli anni giovanili, al problema di una "filosofia della natura", che egli iniziò a trattare, quando risentiva ancora dell'influsso fichtiano, nei termini di deduzione di una possibilità della natura da principi trascendentali.⁸³¹ La sua riflessione durò tuttavia soltanto lo spazio di dieci anni, perché, come nota Marquet,⁸³² la *Naturphilosophie* è sempre stata una *teosofia*, e in questo suo ruolo Schelling la sostituirà con la *Filosofia della mitologia*; la sua mitologia è infatti una riproduzione "in codice" di una filosofia della natura, ed è a sua volta veicolo di un grande mito, ispirato da Böhme ma di lontana origine "gnostico-manichea", che rinvia a sua volta all'Ermetismo e alla "Gnosi Mazdea".⁸³³

I temi che corrono nella filosofia della natura di Schelling sono quelli noti sui quali è inutile tornare: influenza reciproca di materia e spirito, e soprattutto il rapporto del molteplice con l'Uno. Essa è perciò sostanzialmente una metafisica, nel senso che si occupa di ciò che nella natura è il *permanente*, e vuol capire di essa il significato spirituale profondo.⁸³⁴

Se la "fisica speculativa" di Schelling risultò, in quanto tale, del tutto improponibile con le sue letture della gravità, dell'elettricità, della luce,⁸³⁵ resta tuttavia interessante l'esame dei suoi *Aforismi*,⁸³⁶ per i concetti di ordine metafisico che vi vengono ripetuti.

Così, ad esempio, le affermazioni: la più alta rivelazione è la divinità del tutto,⁸³⁷ e perciò religione è vedere il particolare nel suo legame col tutto,⁸³⁸ vedere il finito nell'ambito dell'infinito è scienza, scorgere l'infinito nel finito è arte,⁸³⁹ la misura dell'esistente è dunque ciò che è in tutte le cose, ciò che è la totalità delle cose e l'unità dell'esistente,⁸⁴⁰ ciò che esiste è automanifestazione di Dio, perché le cose in sé sono nulla, e

⁸²⁶ *ivi*, p. 188.

⁸²⁷ *ivi*, p. 189.

⁸²⁸ *ivi*, p. 191.

⁸²⁹ *ivi*, pp. 164-165.

⁸³⁰ Su Böhme cfr. *supra*, p. 522 e p. 529; in Böhme la Quintessenza è anche detta Elemento puro.

⁸³¹ *Einleitung zu Ideen zu einer Philosophie der Natur*, del 1797, in *A.S.*, cit., vol. 1°, p. 245; cfr. anche *Ersten Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, del 1799, *ivi*, p. 335.

⁸³² *Schelling et la philosophie de la nature*, *Epochen der Naturmystik*, cit., pp. 443-444.

⁸³³ Così Marquet, che vede in questa miticità e nei lontani rinvii da lui proposti, un'analogia tra la "pretesa psicologia" di Jung e la "pseudofisica" di Schelling.

⁸³⁴ Cfr. *ivi*, p. 357; p. 345.

⁸³⁵ Persino umoristico appare un passaggio della *Filosofia della mitologia*, trad. it., cit., pp. 169-170, dove Schelling vuol dare una spiegazione spiritualistico-esoterica (escludendo quella meccanica [!]) del piegamento degli strati delle rocce sedimentarie nel corso dell'orogenesi.

⁸³⁶ *Aphorismen zur Einleitung in der Naturphilosophie*, entrambi in *A.S.*, cit., vol. 3°, che appartengono all'ultima speculazione sulla natura (1806). Omettiamo, perché di scarso interesse ai nostri fini, il *System, etc.*, *ivi*, testo nel quale si dialettizzano le forze operanti in natura entro uno schema affermatore/affermato, analogo a quello già noto di "Parola" parlante e parlata. In esso il momento energetico in divenire è contrapposto alla sua azione reificata nella cosa.

⁸³⁷ *Aph.* 1, p. 629.

⁸³⁸ *ivi*, 9, p. 630.

⁸³⁹ *ivi*, 11, p. 631. Ciò significa che ad entrambe deve premettersi la religione.

⁸⁴⁰ *ivi*, XII, p. 691.

hanno la loro vita dall'infinito;⁸⁴¹ da Dio viene la loro realtà, e l'essenza loro propria è l'inessenziale.⁸⁴² "In questo attivo riconnettersi e vivente unità delle cose in un Unico, non si dà alcun altro concetto che *quello dell'anima* (corsivo nostro) che in verità non è altro che una forza del farsi presente del molteplice in un singolo".⁸⁴³

Sottolineiamo questo riferimento all'anima, ai suoi rapporti con il tutto e perciò con un "sapere" che va oltre la Ragione; lo sottolineiamo perché in questa ontologia neoplatonica il problema dell'anima e del suo sapere si connette inevitabilmente con quello dell'arte romantica.

Questo particolare modo della conoscenza si connette però, è bene ricordarlo, anche ad altre strutture di pensiero molto lontane, che tornano ora alla ribalta. Così, negli *Aforismi* 51 e 52,⁸⁴⁴ Schelling afferma che non c'è un innalzarsi della conoscenza a Dio, ma soltanto una conoscenza immediata *che non è dell'uomo*, è una conoscenza del divino tramite il divino. In questo contesto, allorché egli invoca, subito dopo, l'identità di conoscente e conosciuto, è difficile pensare soltanto alla più volte affermata identità di soggetto e oggetto, perché qui l'oggetto è il divino; tanto più che subito prima,⁸⁴⁵ in specifica opposizione a Cartesio, aveva affermato che "in me" Dio pensa, dunque Dio è. *Questo è Gnosticismo*.⁸⁴⁶

L'ipotesi della conoscenza immediata, di un rapporto immediato col divino che va oltre la Ragione, e quella delle *Ricerche*, etc., cit., della rivelazione nascosta nella natura, mostrano la stretta connessione della filosofia della natura e della filosofia dell'arte nelle strutture del pensiero romantico; in Schelling, in particolare, esse si connettono alla filosofia della mitologia.

Già nel *Sistema dell'Idealismo trascendentale*, del 1800,⁸⁴⁷ egli aveva posto il problema dell'arte come luogo dell'identità di attività conscia e inconscia, e aveva preso ad esempio la mitologia greca. L'arte sarebbe testimonianza di ciò che la filosofia non può esprimere, cioè questa identità onde il filosofo deve costruirsi artificialmente una visione della natura che, per l'arte, è stato di fatto originario: la natura è un poema nascosto in una meravigliosa scrittura segreta, ma quelle immagini che tralucono imperfettamente nel mondo reale, ci vengono incontro nell'arte, che rappresenta quindi un attingimento dell'Assoluto.⁸⁴⁸ L'arte rende dunque oggettivo, e con valore universale, ciò che il filosofo *espone* soggettivamente; tutte le scienze saranno un giorno destinate a confluire nell'arte e nella poesia, che è "l'oceano" dal quale esse stesse usciranno. Il tramite di questo ritorno sarà la mitologia, la cui esistenza precedette la separazione della poesia dall'arte.

Nel grande trattato del 1802-1803,⁸⁴⁹ Schelling sviluppa dunque una filosofia dell'arte senz'altro romantica, perché il suo fondamento è nell'ontologia neoplatonica articolata nel rapporto di mondo ideale e reale, onde essa trova il necessario fondamento nella filosofia della natura.⁸⁵⁰

Le premesse sono dunque le stesse in entrambe le "filosofie", così come si evince rapidamente alla lettura dei testi; la *necessità* di questo reciproco legame è evidente qualora si consideri che viene ricostruito il noto triangolo che sorregge la costruzione romantica come conseguenza dell'ontologia neoplatonica, cioè il triangolo Dio/uomo/natura.

Nell'ambito della dialettica di ideale e reale che Schelling, forse memore tanto di un'antica mistica quanto della teologia dell'elettricità, riconduce a dialettica di luce e materia, l'arte scaturisce, a suo avviso, là dove ideale e reale si toccano;⁸⁵¹ in questo senso l'opera d'arte assoluta è l'universo,⁸⁵² ciò che ripropone il noto tema del Dio/artista, ma soprattutto consente di affermare che Dio è l'archetipo (*Urbild*) che si legge nell'immagine contemplata (*Gegenbild*) sicché le Idee della Ragione vi appaiono come Bellezza.⁸⁵³ Dunque

⁸⁴¹ *ivi*, VIII, p. 690.

⁸⁴² *ivi*, p. 681.

⁸⁴³ *ivi*, LXX, pp. 703-704.

⁸⁴⁴ *ivi*, p. 639.

⁸⁴⁵ *ivi*, 44, p. 637.

⁸⁴⁶ Una domanda che ci si deve porre, a nostro avviso, sui rapporti dell'Idealismo con lo Gnosticismo, è la seguente. Nella filosofia idealistica prende corpo non soltanto un linguaggio, dei concetti e un modo di esprimersi, ma anche una sistematizzazione del pensiero che concepisce sviluppi dialettici (ciò che significa: rapporti) nei quali sono implicati sostantivi astratti (Stato, Storia) che, grazie precisamente al loro *agire* all'interno della dialettica, vengono "personificati" quasi fossero "concreti" della concretezza degli individui (e non fossero quelle astrazioni che sono in realtà). Ci si può chiedere allora se quest'abitudine non sia casualmente simile a quella gnostica di trasformare nomi di sentimenti in personaggi (gli eoni e i demoni che si chiamano saggezza, fede, invidia, forza, etc., e che interagiscono nella ierostoria). Ci si può anche domandare se questa derealizzazione dell'esperienza non abbia qualche lontana connessione (non certo storica, ma nella struttura di pensiero) con l'uso delirante di concetti astratti coi quali si crede di razionalizzare il reale nel linguaggio dei gruppuscoli eversivi di oggi. Ci poniamo queste domande perché, sin dall'inizio della ricerca, ci siamo sempre posti il problema del fondamento sociale di ogni forma di pensiero.

⁸⁴⁷ *Sistema dell'Idealismo trascendentale*, Intr., Trad., Note e Apparat di G. Boffi, Milano, Rusconi, 1997, pp. 562-581.

⁸⁴⁸ Cfr. pp. 554-557. Il prodotto che ne deriva è il prodotto geniale, ovvero artistico, perché il genio è possibile soltanto nell'arte. La produzione artistica è caratterizzata dal compimento di una carenza: nasce dal sentimento di una contraddizione apparentemente insolubile e termina nel sentimento d'una infinita armonia (p. 559). Qui si descrive di fatto il problema della coesistenza degli opposti in un pensiero che va oltre la Ragione.

⁸⁴⁹ *Philosophie der Kunst*, A.S., cit., vol. 2°.

⁸⁵⁰ Ci sembra il caso di segnalare che il *mito romantico dell'armonia* espresso come compenetrazione di ideale e reale, inconcepibili disgiuntamente, porta la filosofia di Schelling in modo più immediato là dove più o meno tutti i Romantici convergono, nel luogo cioè che Novalis definì "Idealrealismo". La base di questa filosofia è la necessità di postulare l'identità di soggetto e oggetto, in contrapposizione alle aporie razionaliste.

⁸⁵¹ *ivi*, pp. 210-211. Nella tripartizione neoplatonica Vero-Buono-Bello, Schelling lega la Verità alla filosofia, il Bene alla libertà, e la Bellezza all'arte, definendola luogo d'incrocio dell'ideale e del reale.

⁸⁵² *ivi*, p. 213.

⁸⁵³ *ivi*, p. 214. Per il Dio/artista, cfr. Schleiermacher, *supra*, p. 619.

l'origine più immediata dell'arte è Dio, ciò che consente quell'interpenetrazione di ideale e reale che costituisce l'arte; la vera costruzione dell'arte è rappresentazione delle forme così come esse sono nell'Assoluto.⁸⁵⁴

Quanto al modo dell'attingimento di questo mondo divino, Schelling dà corpo alla posizione romantica recuperando la gerarchia originaria delle facoltà umane che fu di Weigel e di Böhme, poi capovolta dal Razionalismo: quel mondo non si attinge né con il *Verstand* (Intelletto) né con la *Vernunft* (Ragione) ma con la *Phantasie*, che qui non ha il significato spregiativo di "fantasticheria" privilegiato da Böhme, ma quello positivo della sua *Imagination*; mentre l'Immaginazione entra in campo ad un altro livello, con il nome significativo di *Einbildungskraft*.⁸⁵⁵

Il rapporto della *Phantasie* con la *Einbildungskraft* posto da Schelling è molto preciso: è lo stesso che corre tra l'Intuizione intellettuale e la Ragione. Come in questa, dalla sua materia (*Stoff*) vengono costruite le Idee rappresentate interiormente dall'Intuizione intellettuale, così la *Einbildungskraft* costruisce le immagini artistiche nei cui confronti la *Phantasie* ha lo stesso ruolo dell'Intuizione intellettuale. Due piani dunque, uno estatico/recettivo trasmissivo verso l'interno; l'altro propositivo/costruttivo trasmissivo verso l'esterno.

A questo punto della sua trattazione però, il mondo del divino di cui parla Schelling è divenuto qualcos'altro: in effetti egli parla già del "mondo degli Dei" (die Welt der Götter) allorché si diffonde su *Phantasie* e *Einbildungskraft*. Egli aveva infatti poco prima affermato:⁸⁵⁶ "Le stesse interpenetrazioni di generale e particolare, che con riguardo a se stesse sono Idee, cioè immagini del divino, sul piano del reale sono Dei. Infatti il loro essere, il loro in-sé è Dio; sono Idee solo in quanto sono Dio in forma particolare. Ogni Idea è dunque Dio, ma anche un particolare Dio".

Questa è forse la rielaborazione di una reminiscenza procliana, ma non è questo che importa: importa viceversa che da qui si diparte non soltanto il rapporto mitologia-poesia-filosofia di Schelling -e quindi si deve pensare alla sua successiva *Filosofia della mitologia*- ma anche la sua singolare posizione nell'ambito del Romanticismo.⁸⁵⁷ Il nesso si pone come segue.

La legge fondamentale di tutte le immagini divine è la Bellezza, ed essa soltanto; esse costruiscono un universo poetico proprio, nel quale il problema etico non deve perciò esser posto; con riferimento poi alla totalità delle immagini della mitologia greca, esiste la possibilità di iniziare a costruire da essa una filosofia. La mitologia in generale è comunque condizione necessaria e primo contenuto di ogni forma d'arte, in quanto rappresentazione dell'Assoluto, del Bello in sé, attraverso particolari cose belle, perciò entro il limitato (l'universale nel particolare). La mitologia è dunque l'universo "nel suo abito più elevato" nella sua immagine assoluta, rappresentazione della vita e del chaos meraviglioso nell'immaginazione divina, essa stessa già poesia, e tuttavia materia ed elemento della poesia.⁸⁵⁸

Universale ed infinita, nella mitologia sono non soltanto tutte le cose, ma anche tutti i possibili loro legami;⁸⁵⁹ essa è il mondo archetipico stesso, la prima visione globale dell'universo; perciò fu la base della filosofia, ed è facile dimostrare che su di essa si stabilì la ricchezza della filosofia greca: la prima filosofia che si liberò di essa fu l'antica filosofia della natura, tuttavia ancora realistica sino ad Anassagora, mentre dopo Socrate si fa definitivamente idealista.⁸⁶⁰

Il restante del testo di Schelling verte, a questo punto, essenzialmente sulla mitologia greca, e questo consente di chiarirci il quadro sinora esposto (legame della filosofia con la mitologia, della filosofia della natura con quella dell'arte, di questa con la mitologia) nell'ottica di quanto più volte sottolineato circa la personale posizione di Schelling. Seguiamo dunque questi passi, e troveremo il nucleo di molti argomenti già esposti.

I primi impulsi filosofici nacquero in Grecia, dalle poesie mistiche che Erodoto attesta più antiche di Omero e di Esiodo; essi ruotano attorno al concetto di infinito. Nella poesia greca, si fondono finito e infinito, quindi non v'è ricorso al simbolismo; ciò non era riuscito all'oriente col suo simbolismo che riconduce -senza fusione- il finito all'infinito (la *Phantasie* greca ricondusse viceversa l'infinito nel finito). È quindi impossibile pensare un rapporto di discendenza della Grecia dall'India.

Rifiutando l'orientalizzazione della Grecia, Schelling fa dunque di essa un evento assolutamente nuovo, come vuole l'ideologia dell'Occidente; ma c'è di più.

La mitologia greca era "realista"; al contrario, la mitologia "idealista" si sarebbe riversata nel Cristianesimo. Ora, secondo Schelling, il Cristianesimo ha due epoche; la prima, quella giudaica, è la vicenda di una setta la cui mitologia, sviluppatasi a contatto con altri popoli, s'era fatta realista. Qui Cristo gettò il seme d'una più alta moralità, e la vicenda della morte e della Resurrezione ne fece l'eroe di un nuovo mondo. Questo

⁸⁵⁴ *ivi*.

⁸⁵⁵ *ivi*, p. 223 (anche per le altre considerazioni che seguono). Sull'argomento cfr. B. Küster, *Einbildungskraft und Phantasie im deutschen Idealismus*, Phantasiainformatio, cit., in particolare p. 457.

⁸⁵⁶ *Philosophie der Kunst*, cit., p. 218.

⁸⁵⁷ Cfr. *La segnatura romantica*, cit., pp. 167-169. Nota Moretti che il distacco di Schelling dai Romantici consiste nel rifiuto di "orientalizzare" la Grecia, pur mantenendo la posizione romantica di non considerare la poesia greca classica come fonte "in senso estetico" della mitologia; a ciò si collega la sua posizione a mezza strada tra il Romanticismo -al quale è vicino nel collegare simbolicamente la storia al processo teogonico- e l'Idealismo, del quale accetta il concetto di "superamento" degli stadi storici, inteso come "acquisizione e nuova conquista".

⁸⁵⁸ *Philosophie der Kunst*, pp. 233-234.

⁸⁵⁹ *ivi*, p. 241.

⁸⁶⁰ *ivi*, pp. 244-245.

episodio fu letto allegoricamente perché storicamente assurdo, ma la sua storicità è il fondamento del Cristianesimo. I primi scritti cristiani mostrano queste alternative, lo spirito giudaico tendeva ad allegorizzare l'evento; è dunque da sottolineare nel Cristianesimo il principio realistico, che dissolve in sé come *filosofia* le altre originarie religioni orientali; nello stesso Cristianesimo nacque infatti lo Gnosticismo; chi veramente poi costruì il Cristianesimo fu Paolo. Dunque: la mitologia greca concepì l'universo come *natura*, il Cristianesimo come *storia*: questo è il vero punto di svolta tra religione e poesia antica e moderna.⁸⁶¹

A parte gli echi lontani del rapporto tra antico e moderno come fu pensato da Schiller e da Schlegel, a parte il già rilevato "accantonamento" dell'Ebraismo, a parte il Paolinismo del Protestante, qui si possono fare alcune altre considerazioni che convergono tutte nei due punti sempre segnalati: il mito del Progresso e l'ideologia dell'Occidente.

Si noti infatti che la mitologia greca ha in comune con il Cristianesimo, a differenza dell'oriente, l'atteggiamento realista, salvo essere orientata verso la natura, mentre il Cristianesimo è orientato verso la storia; che il Giudaismo è assimilato all'oriente nel suo fondamento idealista, onde da esso nascono, *nel Cristianesimo*, le eresie gnostiche; che il Cristianesimo risolve in sé le religioni d'oriente, cioè la mitologia idealista; che in esso il loro idealismo si fonde con il realismo suo proprio, ciò che lo rende, stante il realismo (sia pur diversamente orientato) della mitologia greca, e l'idealismo verso il quale era andata evolvendo la filosofia greca dopo Socrate, il vero culmine di una storia dove realismo e idealismo tendono all'idealrealismo. Infine, l'evento nuovo rappresentato dalla Grecia fonda l'Occidente in opposizione all'Oriente, e il Cristianesimo svuota l'Oriente di ciò che v'era di positivo in esso, per riversarlo in continuità nello sviluppo occidentale, magari Paolino.

Crediamo sia difficile trovare un esempio del giochino idealista (tesi-antitesi-sintesi = *Aufhebung*) più straordinario di questa farraginoso e fantastica costruzione, calibratissima però nel fornire sostegno all'equazione ideologica tra Occidente odierno e culmine della storia/ierostoria.

Schelling prosegue poi sottolineando la differenza tra mondo della natura e mondo morale, tra necessità e libertà, nonché i complessi movimenti dialettici che stabiliscono un armonico trapasso dall'antico al moderno, nella logica di un progresso storico; ciò peraltro va oltre i nostri limitati interessi.

Il nostro discorso sulla concezione romantica dell'arte in Schelling, riprende viceversa dalla più tarda e notissima *Rede* del 1807 (cit.) che rappresenta il culmine della sua riflessione sull'arte.

Moretti, nel presentare la trad. it., ha suddiviso il commento in due parti: la filosofia dell'arte di Schelling, e le innovazioni introdotte con la *Rede*. Per quanto concerne la prima parte, egli prende avvio dalla distinzione, operata da Schelling, tra Intuizione intellettuale e Intuizione estetica,⁸⁶² la seconda risultando essere l'oggettivazione della prima. Ciò rende possibile postulare lo sguardo sull'Infinito, ma questa infinità è presente anche nell'uomo, nell'anima, che nell'uomo è il principio impersonale, sul quale abbiamo richiamato più volte l'attenzione. Questa centralità dell'anima è la novità che Schelling introduce nella *Rede*, e Moretti nota il carattere *religioso* assunto così dall'Intuizione estetica,⁸⁶³ precisamente questo nuovo approccio consente dunque di conferire immortalità all'arte.⁸⁶⁴

Accanto a questo fatto, per noi della massima importanza, Moretti coglie poi come ulteriori elementi di novità una critica globale dell'imitazione che è anche critica del classicismo di Winckelmann; l'esigenza, imposta dal modello schellinghiano, di ipotizzare un legame tra il mondo materiale e quello spirituale; la presenza della forza che anima la natura anche nell'uomo, come *anima*. L'anima, nel suo cogliere l'infinito nel finito, è elemento fondamentale per il trasparire dell'U-topia, e proprio per questo innesta il moto generativo dell'arte: è lei infatti che conserva la traccia del non-identico, della differenza ontologica.⁸⁶⁵

Veniamo ora ad esaminare direttamente il contenuto della *Rede*. Il primo punto stabilito da Schelling, è che nell'arte figurativa vi è un legame attivo tra l'anima e la natura, che è "sacra forza primordiale eternamente creatrice".⁸⁶⁶ Qui c'è l'eco della *natura genitrix* di Cudworth; e subito dopo scatta la polemica contro il classicismo che impone l'imitazione della natura, pretesa contraddittoria per una filosofia che della natura ha negato il carattere vivente.⁸⁶⁷

⁸⁶¹ *ivi*, pp. 249-255.

⁸⁶² *Sistema dell'Idealismo trascendentale*, cit., cap. 5°.

⁸⁶³ *Presentazione*, cit., p. 11.

⁸⁶⁴ "valore eterno 'irripetibilmente ripetibile', in ogni istante della storia umana" (p. 15). Ci preme rilevare che in tal modo l'arte assume il ruolo dell'utopia in una *dialettica bipolare senza superamento*; l'arte porta certamente l'impronta del proprio tempo, ma il suo in-sé non è soggetto al divenire; tutte le opere sono *coeve* e ci sono tutte *contemporanee* in quanto arte. Qui Schelling -non sappiamo quanto coscientemente- va oltre se stesso; ma ciò che più ci preme rilevare è l'importanza che assume questo concetto *romantico* dell'arte come *antidoto* all'ideologia dell'Occidente e al mito del Progresso. Non per caso Moretti (p. 31) ricorda la critica di Adorno agli esiti dell'arte contemporanea, la sua accusa contro lo storicismo hegeliano (cfr. *supra*, p. 535, n. 264) e la sua rivalutazione del "bello naturale" sottolineando che con ciò Adorno fa riferimento -senza però menzionarlo- precisamente a Schelling.

⁸⁶⁵ *ivi*, p. 33.

⁸⁶⁶ *ivi*, pp. 44-45.

⁸⁶⁷ Cfr. p. 74, n. 3 (le note ripetono quelle del testo originale; per questo cfr. *A.S.*, cit., vol. 2°, pp. 583-584, n.1) che riporta il riferimento di Schelling alle *Lettere ellenistiche* di Hamann, riferimento che riteniamo prezioso per la continuità *religiosa* del Romanticismo e per i suoi antecedenti teosofici (cfr. anche *infra*, n. 869). Il Romanticismo non può essere trattato e compreso fuori di questo contesto di continuità. Si noti inoltre che, se la natura è vivente, imitarla può consistere soltanto nel creare nuova vita (ipotesi alchemica) ciò che però può farsi soltanto congiungendo l'anima dell'artista allo spirito che è in lei. Pretendere di creare dal solo Io è il solipsismo sterile del moderno (cfr. *supra*, n. 864) che in tal caso richiama per analogia il gesto di Onan.

Il rifiuto dell'imitazione, che è rifiuto anche dell'imitazione winckelmanniana del *modello*, porta perciò alla condanna, come "vuoto", delle opere che prendono l'avvio dalla forma.⁸⁶⁸ La forma, nella sua visibile realtà, non è un limite esteriore che possa quindi determinarsi dall'esterno della cosa: "Nella natura la determinazione della forma non è mai una negazione, ma un'affermazione. Si è soliti pensare che la forma di un corpo sia una limitazione che esso subisce; ma se ne considerassimo la forza creatrice la forma ci apparirebbe chiaramente come una misura che essa stessa s'impone, e nella quale si mostra come una forza radicata nella sensibilità" ("eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint", *A.S.*, vol. 2°, p. 593). Come abbiamo notato a suo tempo, Schelling identificherà la "forma" con Cristo.

A questa concezione della forma abbiamo fatto riferimento più volte nel nostro testo, allorché ci siamo trovati dinanzi alla concezioni *vitaliste* che hanno percepito la natura come una totalità vivente di una vita che è la stessa dell'uomo, e che nell'uomo è rappresentata dall'*anima* -perciò strumento privilegiato della conoscenza estetica sovrarazionale. Aver posto in chiaro questo concetto, ci sembra la più significativa conquista della *Rede*, perché in esso convergono e da esso si dipartono tutti gli altri.

A questo stesso concetto si connette subito dopo un'altra importante affermazione, anche questa legata ad un esplicito antecedente delle *Lettere ellenistiche*:⁸⁶⁹ la creazione è un atto di massimo estraniamento. Non ci potrebbe essere nulla di più antitetico nei confronti del prometeismo del moderno: se la creazione è rapporto diretto dell'anima dell'artista con le forze della natura, e l'anima è principio deindividualizzante, allora creare è *uscire dai limiti angusti dell'io*. Soltanto per questa via lo "spirito della natura", apparentemente contrapposto all'anima, è lo strumento perché essa *si riveli*;⁸⁷⁰ essa infatti non è principio d'individuazione, ma strumento che consente all'artista di innalzarsi "al di sopra di ogni ipseità".⁸⁷¹

Ciò è possibile perché il principio che opera nella materia, ha "un'essenza affine e simile all'anima",⁸⁷² e comporta anche il fenomeno inverso nell'ambito della creazione artistica: l'arte trasfigura la natura in un mezzo per rendere visibile in lei e tramite lei l'anima.⁸⁷³ L'arte, dice Schelling e questa è un'importante affermazione per comprendere il ruolo della mitologia greca già esposto *supra*, "se la mitologia non l'avesse preceduta...sarebbe comunque pervenuta autonomamente agli dèi, a crearli".⁸⁷⁴ Non potrebbe esservi connessione più stretta tra arte e religione, ed anche in questa logica si deve intendere il successivo e finale richiamo di Schelling all'*entusiasmo* -nel senso etimologico della parola- come condizione *sine qua non* della creazione artistica;⁸⁷⁵ per aggiungere poi assennatamente (e ci vien da pensare al Moderno): "senza un grande entusiasmo generale vi sono soltanto sette".

Chiudiamo qui il nostro rapido percorso attraverso Schelling, perché riteniamo di aver rinvenuto nel singolare momento della sua *Rede* un raggiungimento tra i più significativi del Romanticismo, il luogo ove convergono lontani percorsi che lasciano riflettere su realtà e *ideologia* dell'occidente. Il Romanticismo infatti *viene da lontano*, viene da una comune cultura del Mediterraneo che precede la frattura tra le due sponde e l'ideologica partizione tra un "Occidente" librato verso luminose sfere e un "Oriente" rimosso. Schelling, lo abbiamo notato più volte, è pienamente invischiato con l'ideologia dell'Occidente; tuttavia la ricerca di un proprio pensiero l'ha portato non soltanto a gravitare nell'ambito del Romanticismo, ma a darne, con la sua *Rede* e col suo sguardo rivolto ad Hamann -che del Romanticismo è l'*incipit*- la più compiuta espressione. Non per nulla, troveremo le sue stesse posizioni tra gli artisti romantici.⁸⁷⁶

⁸⁶⁸ Si ricordi il detto di Leonardo, secondo il quale la pittura nata "sulla fatta pittura" non darà mai "buon frutto".

⁸⁶⁹ Cfr. la n. 13 a p. 78.

⁸⁷⁰ Cfr. p. 60.

⁸⁷¹ *ivi*.

⁸⁷² *ivi*, p. 63. Questo è il più pieno vitalismo rinascimentale, che già troviamo in Bruno, ed è la conseguenza del triangolo Dio/uomo/natura; è Neoplatonismo e presuppone, comunque reinterpretato, lo schema di Avicenna. Si noti il segreto e lungo percorso di un pensiero nato in quel *rimosso dell'Occidente* che è il cosiddetto "Oriente". La frattura tra le due sponde del Mediterraneo ancora pesa sulla nostra storia.

⁸⁷³ *ivi*, p. 64. *A.S.*, vol. 2°, cit., p. 606: "und die höchste Verhältniß der Kunst zur Natur ist dadurch erreicht, daß sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren".

⁸⁷⁴ *Le arti figurative, etc.*, cit., p. 64.

⁸⁷⁵ *ivi*, p. 71.

⁸⁷⁶ Tra i grandi nomi del Romanticismo, la cui influenza come filosofo della natura si fa sentire su Schelling, e non soltanto, resta ancora Von Baader; rinunciamo tuttavia ad occuparci del suo pensiero, perché da esso non potrebbe venirne un significativo contributo al nostro limitato settore d'indagine. Baader fu un naturalista e fu essenzialmente un teosofo, seguace molto stretto di Böhme (il cui mito egli ripeté quindi in molti dettagli, salvo toglierli freschezza nella trattazione un po' pedante) e di St. Martin. Ci è sembrato interessante, in questo böhismo, la sua critica alla filosofia della natura di Schelling sul punto da già noi segnalato: manca la chiara distinzione böhiana dei due livelli di corporeità, che Baader distingue come "natura" e "materia" (cfr. *Sul pernicioso influsso, etc.*, p. 496 in *Filosofia erotica*, Intr., Trad. e Note di L. Procesi, Milano, Rusconi, 1982). Sotto il titolo *Filosofia erotica*, la Procesi ha raccolto un'antologia degli scritti di Baader; sulla sua filosofia della natura cfr. A. Faivre, *Franz von Baader et les philosophes de la Nature*, *Epochen der Naturmystik*, cit.; l'argomento è affrontato anche da Ayrault, cit., vol. 4°, p. 52 sgg. Come fa notare già nel titolo del paragrafo Ayrault, la "fisica" di Baader è in realtà una metafisica. La Procesi, nella sua *Introduzione*, colloca Baader nell'ambito del "pensiero-altro" (p. 13) portatore di un linguaggio che non è "altro" nel senso della follia, perché si colloca all'interno del discorso filosofico stesso; una filosofia esoterica, serbatoio del rimosso filosofico (p. 15). Questo pensiero ci ha però interessato allorché si è presentato come mito in Böhme, in rapporto con una tensione storica; abbiamo già a suo tempo sottolineato la nostra rinuncia a seguirne le riemergenze -lo stesso vale per l'alchimia- che si ripresentano come esoterismo. Quali che siano le ragioni storiche (ce ne sono: Baader fu un "utopista" della Santa Alleanza) per il suo periodico riemergere, il pensiero esoterico sembra infatti destinato ad essere ripetitivo, e in tal veste anche restare un fatto personale senza particolari esiti. Il testo più interessante di Baader resta forse *Fermenta cognitionis*, Berlin, Reimer, 1822-1824, accessibile anche in trad. francese nell'ed. introdotta e annotata da E. Susini (Paris, Albin Michel, 1985) che di Baader fu uno dei maggiori studiosi.

Il maggiore di questi, Caspar David Friedrich, non fu un teorico; grandissimo come artista ha, per il resto, lasciato soltanto sagge riflessioni che, pur non costituendo uno sviluppo dottrinale, svelano un preciso retroterra culturale. Ciò che da esse può recepirsi è una concezione *religiosa* del rapporto tra l'artista e la natura che presuppone, pur senza esplicitarlo, un retroterra "neoplatonico" non diverso da quello della *Rede*, retroterra che costituisce il *fondamento della pittura romantica in generale*.

Così, ad esempio, egli annota: "Un uomo (un pittore) di elevato sentire, riconosce Dio in tutto; l'uomo (anche il pittore) comune, vede soltanto la forma, non lo Spirito",⁸⁷⁷ ciò che significa porsi tanto nei confronti della forma, come del triangolo Dio/uomo/natura, esattamente come nella *Rede*. Nella stessa logica possono leggersi poi anche altre affermazioni, come: "Rigorosa, servile imitazione della natura, e perfettissima esecuzione, sono arte fallita. L'arte in generale non deve voler ingannare, e una così perfetta esecuzione limitare la fantasia dello spettatore; l'arte deve soltanto accennare, ma soprattutto stimolare spiritualmente, e dare e lasciar spazio alla fantasia, infatti l'immagine non deve rappresentare la natura, ma soltanto ricordarla.... Riconoscere lo spirito della natura e con tutto il cuore e l'anima penetrarlo, impadronirsene e restituirlo, è il compito di un'opera d'arte".⁸⁷⁸ E ancora: "se il pittore non sa concepire nulla di più che imitare la morta natura, o, per meglio dire, non può far altro che imitare senza vita la natura, allora non è molto di più di un asino istruito".⁸⁷⁹

Sempre al problema dello Spirito nella natura e alla sua consonanza con l'anima dell'artista, sono riconducibili affermazioni come: "Chiudi gli occhi del corpo, in modo di guardare il tuo quadro con gli occhi dello Spirito"; o: "Un quadro non dev'essere inventato, ma sentito",⁸⁸⁰ o le numerose proteste contro l'imitazione, sulle quali non insistiamo per non ripeterci.

Una più ampia trattazione può esser dedicata all'altro grande pittore romantico, Philip Otto Runge, perché egli ha lasciato una vasta opera teorica alla quale è strettamente legata la sua pittura, e ha un rapporto diretto, sul piano dottrinale, con alcuni dei Romantici da noi trattati, come Tieck e Schelling.⁸⁸¹

Anticipando le conclusioni, si può affermare di Runge quanto segue. I suoi rapporti con il pensiero di Schelling, benché strettissimi, non sono legati alla conoscenza della sua opera. Nella lettera di Runge a Schelling del 1° Febbraio 1810,⁸⁸² è attestato che a quella data soltanto risale la prima conoscenza dell'opera, attraverso la lettura delle *Ricerche filosofiche, etc.*, cit.; dopo soli dieci mesi Runge morirà precocemente all'età di 33 anni. Runge è colpito dall'identità del pensiero di Schelling con il proprio, di artista che *non ha mai letto testi filosofici* (l'opinione di tale vicinanza circolava già tra gli amici) e gli invia il proprio trattatello *Farbenkugel*. Siamo dunque in presenza di una *convergenza spontanea* -molto stretta, come abbiamo anticipato- che riguarda alcuni aspetti della produzione di Schelling, innanzitutto la *Rede*, ma anche altre opere più direttamente legate a Böhme. La ragione di tale convergenza può esser ricercata in un luogo soltanto: nel comune ascendente böhmiiano e pietista.⁸⁸³ Il comune ascendente böhmiiano lega Runge anche a Tieck, ma qui i rapporti sono altri e strettissimi, con frequente scambio epistolare. Runge si sente debitore a Tieck della propria evoluzione e formazione; nella lettera al fratello Daniel del 23 Marzo 1803,⁸⁸⁴ afferma: "Senza Tieck mi sarei forse approfondito nella pratica e nel virtuosismo, e là perduto, come in ultimo accadde persino a Raffaello". Ciò che però lega più di ogni altra cosa Runge a Tieck, e fa di entrambi due figure assolutamente emblematiche del "sentimento romantico della natura" (che è poi funzione di una ben precisa *ontologia*) è il rapporto immediato tra l'anima dell'artista e il paesaggio, che entrambi postulano.⁸⁸⁵

⁸⁷⁷ Caspar David Friedrich in *Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. von S. Hinz, München, Rugner & Bernhard, 1974, p. 91.

⁸⁷⁸ *ivi*, p. 101.

⁸⁷⁹ *ivi*, p. 92.

⁸⁸⁰ Entrambe *ivi*.

⁸⁸¹ Già alla prima pagina (p. 9) del suo studio su Runge, *Kunst und Reflexion* (München, Finck, 1987), T. Leinkauf cita le parole di J. Traeger: "L'arte di Runge è poco accessibile alla pura disposizione d'animo, essa rende visibile allo sguardo la sua complicata intellettualità". Traeger è l'autore del fondamentale studio sulla pittura di Runge, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München, Prestel, 1975. Runge, per i suoi vasti interessi teorici, fu in rapporto anche con Steffens, Görres, Arnim, Brentano, gli Schlegel e Goethe. Per la conoscenza del suo pensiero sono indispensabili gli *Hinterlassene Schriften*, hrsg. von dessen ältesten Bruder, Hamburg, Perthes, 1840-1841, 2 voll.; Neudrucke hrsg. von W. Killy, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. Oltre alla citata monografia di Traeger, importanti testi di riferimento sono: H. Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre*, 2. verb. u. verm. Aufl., München-Mittenwald, Mäander, 1979; *Runge in seiner Zeit*, hrsg. von W. Hoffmann, München, Prestel, 1977; dal simposio "Runge. Fragen und Antworten" abbiamo utilizzato gli artt. di H. Matile, *Runge Farbenordnung und die "unendliche Kugel"*, e di J. Traeger, *Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich*. Abbiamo inoltre fatto riferimento a C. Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg, Elwert, 1974; in italiano cfr. infine P.O. Runge, *La sfera del colore e altri scritti sull'arte nuova*, a cura di R. Tronconi, Milano, Il Saggiatore, 1985, nel quale sono tradotti e presentati gli scritti di Runge che fanno riferimento diretto o indiretto alla sua dottrina (non soltanto perciò quelli inclusi nel noto trattatello sulla sfera del colore, ma anche una scelta di lettere). Quanto al testo di Leinkauf sopra citato, esso è stato preso in esame in quanto specificamente centrato sul problema di nostro interesse.

⁸⁸² *H.S.*, I, p. 156 sgg.

⁸⁸³ Per quanto concerne Böhme, la vicenda è ben nota e potremmo fare tutti i riferimenti che si vogliono. Per quanto concerne la matrice pietista, cfr. Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, cit., p. 45; Leinkauf, cit., p. 127; p. 135 e pp. 155-156, nel testo e in n. 157. Leinkauf fa riferimento ad Arnold e al culto sofianico.

⁸⁸⁴ *H.S.*, I, p. 36 sgg.; la cit. è a p. 38.

⁸⁸⁵ Per questa comune concezione del rapporto anima/paesaggio, cfr. Traeger, cit., p. 39, che rinvia anche al rapporto anima/paesaggio in Friedrich (Traeger sostiene, *ivi*, p. 191, e nell'art. cit. sui due artisti, un'influenza di Runge su Friedrich); cfr. anche Franke, cit., p. 117: la Franke sottolinea che in questo Runge è debitore a Tieck. Per quanto concerne il paesaggio romantico di Tieck, cfr. *supra*, p. 618. Sul rapporto Runge-Tieck, cfr. J.C.B. Grundy, *Tieck and Runge, etc.*, S.D.K.G., Heft 270, Strassburg, Heitz, 1930. Grundy sottolinea non soltanto le forti

Iniziamo l'esame del pensiero di Runge seguendo l'ordine che fu dato dal fratello nell'edizione degli *Hinterlassene Schriften*, almeno per quanto concerne l'evoluzione che si può legare più strettamente alla maturazione di un preciso *Kunstwollen* nella *Farbenlehre*.⁸⁸⁶

Già sin dalle prime testimonianze, Runge appare orientato in senso antiaccademico, in difesa di un'arte nella quale hanno valore i contenuti,⁸⁸⁷ e sottolinea il ruolo fondamentale della rappresentazione del paesaggio nelle grandi opere d'arte; egli considera infatti la natura come luogo di manifestazione dello Spirito, ciò che sottolinea -come sempre farà- con parole ispirate.⁸⁸⁸

Il primo fondamentale documento del suo pensiero, documento preso a base, naturalmente, da tutti gli studi, è la "famosa" lettera al fratello Daniel del 9 Marzo 1802, vero e proprio programma della sua vita di artista.⁸⁸⁹ Qui i temi che si affollano, sui quali Runge rifletterà nei suoi restanti anni, sono tantissimi, forse tutti quelli della sua meditazione: l'eternità dell'opera d'arte;⁸⁹⁰ la natura come Dio manifesto, descritta con accenti poetici,⁸⁹¹ l'identità del movimento dell'anima umana, che viene da Dio e a Lui torna, con quello dello Spirito divino nella natura, che continuamente si rinnova nell'ambito di un moto eterno *che avvertiamo in noi, nell'universo, in ogni cosa e nell'arte*.⁸⁹² Perciò noi e l'universo siamo una sola cosa,⁸⁹³ e l'arte è il nostro stesso pensiero *rappresentato* e in grado di *sollecitare analoghe sensazioni* nei riguardanti.⁸⁹⁴

Ciò che nell'arte si *rappresenta* è dunque un'immagine dell'infinito nel finito per il tramite di simboli,⁸⁹⁵ che noi usiamo per trasmettere chiaramente pensieri e stati d'animo; sono simboli in rapporto con la nostra interiorità ma anche con le forze della natura, che attivano il rapporto *tra l'oggetto e la situazione interiore*: attraverso la più elevata composizione simbolica, ciò che si tenta è *rappresentare un'immagine di Dio*.⁸⁹⁶

Qui s'inserisce per la prima volta -ed è bene fare attenzione al contesto per capire i concetti che verranno- il tema del colore: "quando ci troviamo dinanzi alle grandi manifestazioni della natura, proprio perché nell'armonia certi colori divengono simbolici, perciò diamo ad ogni oggetto della composizione, armonicamente con la prima e più profonda sensazione e con i simboli e gli oggetti in sé, a ciascuno il suo colore, e questo è il colorito".⁸⁹⁷ Dunque i colori hanno una valenza espressiva simbolica, e il loro spettro copre in continuità la gamma dello Spirito, sia come insieme delle disposizioni dell'anima, sia come suo darsi nella natura. Aver presente ciò è indispensabile se si vuol comprendere non soltanto il *significato*, ma innanzitutto il *fondamento metafisico* e il *valore ontologico* della dottrina del colore di Runge, che a nessun titolo può esser rapportata ad altre teorie più limitatamente "tecniche" (fisiche, pittoriche, etc.) *indipendentemente da somiglianze anche strette o da loro possibili ruoli come "spunto iniziale"*.⁸⁹⁸

Conseguenza di questo rapporto tra l'anima e la natura, è che l'opera d'arte richiede quanto meno la percezione del divino, la sensazione di essere in rapporto con il tutto, ed in particolare la connessione dell'arte con la religione; da ciò dipendono poi gli aspetti tecnici della rappresentazione (oggetto, composizione,

convergenze, ma una certa priorità di Tieck, che Runge conobbe nel 1801, anche per quanto riguarda il linguaggio. Il concetto fondamentale di "Zusammenhang" sul quale Leinkauf imposta tutta l'apertura dello studio su Runge, è da questi acquisito da Tieck (cfr. p. 63).

⁸⁸⁶ H.S., I, pp. 3-170.

⁸⁸⁷ *ivi*, p. 5, data incerta.

⁸⁸⁸ *ivi*, p. 6, Febbraio 1802.

⁸⁸⁹ *ivi*, pp. 7-16.

⁸⁹⁰ *ivi*, p. 7.

⁸⁹¹ *ivi*, p. 9. La prima menzione di Runge alla propria conoscenza di Böhme è nella lettera a Daniel del successivo 27 Novembre (*ivi*, p. 20) ma già sin d'ora la concezione runghiana della natura è quella stessa di *Aurora*; il passo in oggetto sembra persino porsi in rapporto analogico con quello del *Von den drey Principien*, cit. *supra*, p. 514, n. 108.

⁸⁹² *ivi*, p. 10. Questo passo è davvero fondamentale, e racchiude in nuce tutto il pensiero di Runge.

⁸⁹³ *ivi*, p. 11.

⁸⁹⁴ *ivi*. Si noti dunque: l'arte è *pensiero* ed è *comunicazione* di questo pensiero; essa dunque è strumento "ideologico" per operare nel mondo. Questo aspetto dell'arte -prima del Romanticismo non ignorato, ma generalmente "addomesticato" con l'inserimento del pensiero in qualità di "materiale" fornito all'artista dell'ideologia egemone- è la riscoperta geniale del Romanticismo. Con l'arte, l'artista *afferma* ora una *propria* visione del mondo, e la trasmette *direttamente*, grazie ad un linguaggio che va oltre i limiti del concettuale, come aveva sostenuto Wackenroder e già ben intuito Hamann ed Herder.

⁸⁹⁵ *ivi*, p. 12.

⁸⁹⁶ *ivi*.

⁸⁹⁷ *ivi*, p. 13.

⁸⁹⁸ Quanto sopra c'impone un'osservazione nei confronti del pur eccellente testo di Matile sulla *Farbenlehre*. Matile fa una lunga indagine per avanzare qualche ipotesi sulla possibile origine della dottrina, tanto nella concreta esperienza di Runge, quanto in possibili antecedenti. È noto infatti che in una lettera a Daniel del 16 Gennaio 1803 (cfr. H.S., II, p. 195) Runge riferisce di aver scovato un testo con una teoria di Mengs e Casanova (Giovanni Alvise, fratello di Giacomo, pittore [come un altro fratello, Francesco] allievo di Mengs, pensionato dell'Elettore di Sassonia e Direttore dell'Accademia di Dresda) nella quale si definiscono i tre colori fondamentali, rosso, giallo e blu. Matile fa una dotta ricerca sull'origine di questa scelta, che lo conduce ad uno schema circolare della seconda metà del XVIII secolo, molto simile alla fascia equatoriale della sfera di Runge (cfr. pp. 74-75, l'autore è Harris) e che gli fa porre a monte di tutti gli sviluppi considerati la dottrina di d'Aguilons (1613) articolata su bianco-giallo-rosso-blu-nero, e sui composti dei tre colori centrali. Ora, non c'è dubbio che per elaborare una sensata teoria del colore sia necessaria la sensibilità e la pratica dell'artista, che Runge ebbe; ricondurre però ciò che egli può coordinare grazie all'esperienza tecnica, ad un mero antecedente tecnico, ci sembra fuorviante. La dottrina di Runge è infatti una dottrina *operante* tecnicamente fondata, i cui presupposti però sono *altrove* (oltre a precedere la data del 1803) come abbiamo già fatto notare e come mostreremo ancora: la sfera del colore è la mappa di tutte le possibili *teofanie*, la "teofania" per eccellenza, *mappa dell'universo e dell'animo umano*. Perciò i suoi "antecedenti" (non nel senso del rapporto storico, ma in quello di un'analogia nel fondamento) andrebbero ricercati nelle dottrine tradizionali riciclate e approfondite nell'alchimia; significativo quel *colorum annulus* di Fludd, che abbiamo più volte citato; *metafisiche sono infatti le ragioni che dispongono lo spettro cromatico tra il bianco e il nero*.

disegno, colore, etc.).⁸⁹⁹ Due sono infine le conseguenze immediate: l'antiaccademismo e il ruolo determinante del paesaggio.⁹⁰⁰

Sin da questo primo e fondamentale documento, si possono notare le due caratteristiche di Runge già segnalate: il radicale böhmissmo e la tendenza a convergere nelle posizioni della *Rede* di Schelling, fermo restando il ruolo primario del rapporto con Tieck, la concezione di un legame dell'anima con il paesaggio, dell'anima che nel paesaggio si rispecchia e si ri-conosce a causa della struttura neoplatonica di un'ontologia fondata sul triangolo Dio/uomo/natura. Da questo momento procederemo tra ripetizioni, approfondimenti ed ampliamenti, ma i temi sono già posti.

Tra i temi böhmiiani che riaffiorano, troviamo così quello del rapporto tra i fiori e la natura originaria, paradisiaca, come testimonianza della persistente divinità del mondo, ancorché decaduto; troviamo affermata, come conseguenza, la natura *mistica* del colore, e, finalmente, troviamo enunciati i fondamenti *metafisici* della dottrina:⁹⁰¹ bianco e nero non sono colori, ma Luce e Tenebra, ovvero Bene e Male; il primo è inaccessibile al pensiero, il secondo non dev'essere pensato. Già questo pone il bianco e il nero, nella loro assolutezza, nell'ambito dell'*ideale*, fuori dal *reale* sul quale tuttavia influiscono; infatti i colori *reali* sono anche mescolanze, nelle quali tanto il bianco che il nero sono presenti. All'uomo, la Luce è data soltanto tramite la Rivelazione; dunque nel mondo il divino si rivela tramite i tre colori fondamentali, il blu, il rosso e il giallo. Di questi, il blu ispira una profonda venerazione, dunque è il Padre; il rosso è mediatore tra la terra e il cielo,⁹⁰² dunque è il Figlio;⁹⁰³ quando entrambi si eclissano viene il "fuoco nella notte", il giallo (anche la luna è gialla) che è lo Spirito Santo.⁹⁰⁴ Così la Trinità si manifesta in terra nei colori, che successivamente⁹⁰⁵ vengono messi in aperto rapporto con i fiori e con la traccia della natura originaria, paradisiaca, inaridita poi da Lucifero, con espresso riferimento allo schema böhmiiano.

Il primo approccio ad una articolata dottrina del colore (la *Farbenlehre* fu sviluppata tra il 1806 e il 1810; la *Farbenkugel*, composta nel 1809, apparve a stampa nel 1810) è nei "cinque articoli", ritenuti del 1806.⁹⁰⁶ In questi vi sono dei passaggi importanti per un collegamento con il pensiero di Schelling. Runge dichiara infatti che il proprio intento è riconoscere, nella natura, il suo aspetto *ideale*⁹⁰⁷ per penetrarne il *reale*, o anche, partendo dall'*esteriore*, comprenderne l'*interiore*, mostrandone il rapporto reciproco. Il suo obiettivo è dunque una conoscenza *scientifica* del mondo come si conviene, per quanto concerne il colore, sin dai tempi di Leonardo.⁹⁰⁸ In una lettera a Quistorp del 26 giugno 1807, egli afferma dunque il proposito di conoscere scientificamente ciò che gli antichi conobbero empiricamente, ed è andato perduto.⁹⁰⁹

In questo aspetto, come nella puntigliosa analisi che condurrà su tutte le possibili combinazioni dei colori, identificando la "scienza" con la tassonomia, nel tentativo di fare dell'arte la sintesi di una scienza della natura, come pure nello sforzo idealistico di costruzione metafisica che mette in atto, ci sembra debba porsi un luogo di grande convergenza di Runge con Schelling, anche perché l'obiettivo finale è la *restituzione razionale del Progetto originario*.⁹¹⁰ Ciò che Runge auspica, a partire dalla Fisiognomica, è una vera e propria fisiognomica della natura, se non del cosmo.⁹¹¹

L'assidua ricerca grafica di Runge, volta a ricostruire la forma ideale, il senso del Progetto sotto l'insensata accidentalità, costituisce quindi una vera *seconda Creazione* nel senso böhmiiano e schellinghiano, e rappresenta la realizzazione, nell'arte, dell'ipotesi schellinghiana di un intervento trasformatore di A² (Cristo, la Forma) che riporta la natura insensata, specchio di B (per Böhme: di Lucifero) alla purezza del Progetto

⁸⁹⁹ H.S., I, pp. 13-14.

⁹⁰⁰ *ivi*, pp. 14-15.

⁹⁰¹ Per i riferimenti, cfr. p. 17 (lettera a Daniel del 7 Novembre 1802).

⁹⁰² Si ricordi Fludd: il rosso media tra il nero e il bianco.

⁹⁰³ Nella *Farbenlehre*, H.S., I, p. 164, il rosso è presente anche come amore.

⁹⁰⁴ "il Consolatore che ci viene inviato".

⁹⁰⁵ Cfr. p. 20 e p. 24; la lettera è a Tieck, del 1° Dicembre 1802. Runge parla dell'arte, in particolare della propria, e non è meraviglia che perciò affermi la necessità di comprenderla a partire dalla mistica (p. 27).

⁹⁰⁶ *ivi*, p. 69 sgg.

⁹⁰⁷ *ivi*, p. 73; per inciso, tutta la ricerca grafica di Runge sul mondo vegetale, altro non è che la palese esemplificazione di questo sforzo, e in ciò essa rappresenta un precedente assolutamente determinante per lo *Jugendstil*, come nota anche Traeger, cit., pp. 190-193. Gli aspetti teorici e formali della sua ricerca sono un precedente anche per i Nazareni (*ivi*, pp. 186-188) e, a nostro avviso, anche per la Confraternita dei Preraffaelliti. Runge idealizza la natura ricercando le segrete geometrie e le leggi esatte che sottendono l'accidentale delle singole manifestazioni; ciò è coerente con la sua concezione dell'arte come recupero del Progetto iniziale obliterato dal peso di una storia decaduta. Runge dipinge l'Eden.

⁹⁰⁸ *ivi*, p. 75.

⁹⁰⁹ *ivi*, p. 76, cfr. anche la lettera a Goethe del 3 Luglio 1806, *ivi*, pp. 88-89.

⁹¹⁰ Questo aspetto è affrontato da Leinkauf nelle pp. 149 sgg; pp. 273 sgg, col risultato di concluderne che Runge, in quanto realizzatore nella pratica del programma teorico di Schelling (decrittare la natura è possedere la scienza: cfr. *supra*, p. 667; compenetrare anima e natura, ideale e reale è far opera d'arte: cfr. *supra*, p. 666, n. 817; Runge intende fare esattamente tutto ciò nella sua concezione dell'opera) è un pittore idealista, più che non un pittore romantico, essendo tale essenzialmente Friedrich, con la sua natura incommensurabile che sovrasta l'uomo. Su questo ci sia consentito dissentire, perché ciò significa avere una visione limitata del Romanticismo, fenomeno dai molti volti ma il cui mito fondamentale è l'armonia, e quindi la compatibilità degli opposti. Lo *smisurato* e il *sublime* sono concetti che non ne rappresentano la sola espressione, e forse neppure la più piena. Tutta l'utopia romantica, a cominciare da quella sociale, è l'armonia (di io e mondo, di individuo e società, etc.) e senza questo obiettivo il dialogo dell'anima con la natura non sarebbe neppure ipotizzabile. Il mito è l'Eden, non la steppa sconfinata; così Runge, come Schelling e gli altri Romantici, tende a quello che Novalis definì "Idealrealismo", la fondamentale "filosofia" dei Romantici (per Schelling, cfr. *supra*, p. 668 in n. 850).

⁹¹¹ Cfr. *ivi*, p. 78.

originario.⁹¹² Le sue linee-guida sono espresse già come apertura della *Farbenlehre*:⁹¹³ “Quando in qualche modo imitiamo la natura, o vogliamo produrre manifestazioni simili ad essa, dobbiamo sforzarci di scoprire e selezionare, nell’infinita molteplicità e mobilità che la costituisce, gli elementi più semplici dai quali scaturisce la molteplicità, e stabilire l’ordine o ritmo nel quale si dispongono le cose e dai quali emerge la manifestazione; ci può forse accadere così anche di produrre manifestazioni simili grazie a mezzi simili che abbiamo nelle mani. In tal modo, ad esempio, un quadro può anche porsi nella natura come, per così dire, una vera seconda Creazione, la cui perfezione sarà tanto maggiore quanto più profondamente il pittore sarà penetrato negli elementi della manifestazione naturale”.

Ciò premesso, Runge si avvia alla lunga esposizione della *Farbenlehre* e della *Farbenkugel* ai cui dettagli rinunciamo per ovvie ragioni, ma la cui struttura è chiarissima e può essere accessibile a chiunque lo desideri. Ne diamo soltanto lo “scheletro”, per soffermarci viceversa su aspetti teorici di maggior interesse.

I colori sono immaginati disposti sulla superficie e all’interno di una sfera, i cui poli sono costituiti dal bianco e dal nero, il centro dal grigio (punto medio tra il bianco e il nero, ma anche della totalità dei colori). La fascia equatoriale è costituita dai colori puri disposti ai vertici di due triangoli incrociati (come nel noto segno alchemico); il primo ha come vertici il blu, il rosso e il giallo; il secondo i relativi composti intermedi, il viola, l’arancio e il verde. I 6 colori sono legati da 6 intervalli sia tra loro che con il grigio, il bianco e il nero; lo stesso tra il nero e il grigio e tra il grigio e il bianco, e, infine, tra i colori sulla superficie e il centro. La sfera è così ripartita in 3405 settori che costituiscono un’approssimazione della realtà, la quale dovrebbe prevedere un numero infinito di passaggi continui. La speculazione distingue anche i colori trasparenti dai riflettenti, ma omettiamo tutto ciò; quel che ci interessa soprattutto, sono le osservazioni che troviamo sparse nel testo. Tra l’altro c’è da ricordare che molta parte della trattazione è squisitamente tecnica (quindi non interessante nel nostro contesto) e verte sull’accostamento gradevole o sgradevole dei vari colori, sulla loro miscibilità e relativi effetti, sull’impensabilità di alcune ipotetiche *nuances* (come un “violetto giallastro”, un “rosso verdastro”, etc.). Questa presenza così massiccia della tecnica, non va tuttavia equivocata: essa è necessaria a Runge per affermare la rispondenza *nel reale* della sua costruzione metafisica,⁹¹⁴ in altre parole per concretizzare il suo *non dichiarato ma di fatto perseguito Idealrealismo*, che lo rende tanto vicino a Schelling (per non dire di Novalis).

Venendo alle osservazioni sparse nel testo, esse appaiono quindi non come degli incisi nel discorso “tecnico”, ma perfettamente collocate al suo interno, così come la ribadita affinità dell’arte con la regione del divino, grazie alla quale essa consente di gettare uno sguardo nell’invisibile,⁹¹⁵ il legame che la comune origine divina stabilisce tra anima e natura;⁹¹⁶ la necessità della conoscenza scientifica dei mezzi al fine di avere una visione chiara del mondo.⁹¹⁷

Di tutte le affermazioni, la più importante per capire il significato della *Farbenlehre* nel cui contesto si colloca, ci sembra l’esplicito riconoscimento che lo Spirito divino (che si manifesta nei colori) è tanto in noi quanto fuori di noi, nella natura.⁹¹⁸ Ciò rinvia alla distribuzione *sferica* del colore (sublimazione di quella approssimativa, circolare, di Fludd) come *sistema chiuso* che *esprime la continuità nella totalità*, con una logica che è la stessa che presiede alla concezione astrologica del cosmo e dell’uomo. I tecnicismi della *Farbenlehre*, al di là del loro effettivo fondamento pittorico, vanno dunque intesi come dispiegamento *idealrealista*⁹¹⁹ di un fondamento metafisico, e la grandezza dell’intuizione di Runge sta precisamente nel suo esser stato il solo in grado di esemplificare nel reale un tale fondamento.

Così nella lettera a Schelling, cit., scritta alcuni mesi prima della morte prematura, Runge poteva davvero proporsi come interlocutore e compagno di strada del filosofo,⁹²⁰ e affermare che, come la luce, infinita forza vitale, appare là dove la sfera si espande attraverso l’aria, nello spazio; là “*wird die Blume des Daseyns, die Farbe erzeugt*”.⁹²¹ Tra A e B, tra i due poli della Volontà e della volontà contraria in eterna dialettica,

⁹¹² Cfr. *supra*, p. 662, in n. 786; Leinkauf, cit., p. 51; cfr. anche *supra*, p. 665: la natura originaria è Dio come Figlio. Il tema di una seconda Creazione dopo la crisi della prima è, come abbiamo visto a suo tempo, ipotesi di Böhme. Gli estremi del rapporto di convergenza tra Runge e Schelling sull’argomento, sono trattati da Leinkauf, cit., pp. 56-57; p. 63 nel testo e nelle note; p. 64: la seconda Creazione dell’artista restituisce il Progetto divino, vi è perciò parallelismo tra sviluppo del mondo e sviluppo dell’arte. Inoltre, nota Leinkauf (p. 56) l’eternità di Dio e dell’anima, e l’eternità dell’opera d’arte, “costituiscono, nel pensiero di Runge, una successione, per così dire, ‘ipostatica’, l’impalcatura ontologica dell’universo”. Come si ricorderà, il problema dell’eternità dell’opera d’arte aveva costituito un punto di riflessione importante per Schelling (cfr. *supra*, p. 670, nel testo e in n. 864).

⁹¹³ H.S., I, p. 84.

⁹¹⁴ Per verità non sempre tutto è lineare nelle complicate architetture. Così, quando in H.S., I, p. 164, Runge vuole identificare il rosso (Figlio, Amore) con l’*ideale*, deve necessariamente identificare l’opposto, il verde, con il *reale*. Poiché però il reale si divide, come per Görres, in maschile e femminile, e il verde si scompone in giallo e blu, ne consegue che il giallo, cioè lo Spirito Santo dello schema iniziale, è di sesso maschile -ciò che le Scritture non avrebbero difficoltà a confermare, checché ne pensino gli Gnostici- ma allora il blu è femmina; e poiché all’inizio il blu era dichiaratamente il Dio Padre, siamo francamente imbarazzati e turbati da questo suo piccante ritorno *en travesti*.

⁹¹⁵ *ivi*, p. 103.

⁹¹⁶ *ivi*, p. 104.

⁹¹⁷ *ivi*, p. 105.

⁹¹⁸ *ivi*, p. 111; cfr. anche II, pp. 220-221: tutto il vivente si specchia nell’anima, e la trinità dei colori è l’Uno nel manifesto.

⁹¹⁹ Cfr. anche H.S., II, pp. 182-183: la natura costituisce una serie di immagini *viventi*, e noi dobbiamo sentirci *a tutto ciò che è in noi e fuori di noi*.

⁹²⁰ H.S., I, pp. 157-159.

⁹²¹ *ivi*, p. 161.

gemma il *reale*, perché tutto ciò che è del mondo e dell'uomo può fondarsi soltanto sul divino,⁹²² trama e ordito del cosmo, e *l'arte racchiude questo fondamento del mondo*.⁹²³

Ecco dunque risolversi il problema dell'immortalità dell'opera d'arte, sul quale si era soffermato anche Schelling (cfr. *supra*, n. 912). In una lettera a Böhm del 7 Aprile 1802, Runge espone queste sue riflessioni.⁹²⁴ La più alta opera d'arte è sempre, quale che essa sia, l'immagine della presenza di Dio nell'uomo, e nell'opera l'uomo è unito all'universo nello stesso stato d'animo. In ciò che si offre allo sguardo, cerchiamo l'oggetto col quale esprimere la nostra sensazione interiore; poi facciamo sì che la composizione non tanto sia significativa dell'evento descritto in sé, quanto piuttosto che simboleggi il nostro sentire. Finalmente disegniamo la cosa *secondo il sentimento e secondo la natura*.⁹²⁵ Runge si dilunga ulteriormente, poi afferma: "Infatti l'immortalità di un'opera d'arte è soltanto nell'intimità dell'anima dell'artista stesso". L'opera è immortale perché, se è riuscita, non è altro che la *rappresentazione* di ciò che in sé è invisibile e immortale, l'anima dell'artista, che ha dunque una doppia forma di esistenza immortale, in sé e nell'opera.

Con Runge si conferma dunque ciò che si era già posto nella *Rede* di Schelling; il Romanticismo risolve il problema dell'arte, del "sapere" che essa veicola, dell'immortalità dell'opera, riconducendo il processo artistico, creativo, nell'ambito di un sapere religioso dell'anima, che va oltre i limiti della mera Ragione.⁹²⁶ Tutto ciò è però possibile soltanto su un preciso fondamento ontologico, la cui perdita nell'Io prometeico del moderno apre la crisi denunciata da Adorno: tanto l'anima quanto la natura hanno in sé l'impronta del divino, e perciò, *volgendosi alla natura*, l'anima, che è principio deindividualizzante, elemento di raccordo tra l'individuo e il Tutto,⁹²⁷ può riconoscerli se stessa, e *rappresentare* se stessa -dunque una realtà immortale, riflesso dell'Uno- attraverso la natura elevata a simbolo, trasparenza d'Altro. Questo principio *realista* è fondamento del Romanticismo: eliminato il ruolo *oggettivo* della natura e la duplicità d'un mondo simbolico che è *se stesso ma anche Altro*, restano soltanto le vacue proiezioni/deiezioni dell'Io prometeico, simili ai volteggianti demoni di Weigel, Böhm e Schelling, che, privi di corporeità, malvagiamente tentano di epigenizzare un reale cui sono condannati a rimanere estranei, infecondi come il seme di Onan.⁹²⁸ Il Romanticismo è dunque lontano dall'Idealismo (salvo trovarsi sovente a confinarvi, per la precarietà del proprio equilibrio) perché il Romanticismo è *idealrealista*, e tale è perché tale, a ben pensarci, è la logica del cosmo neoplatonico e delle sue varianti alchemiche, magiche, ermetico-rinascimentali, dalle quali discende anche per la mediazione teosofico-pietista (dunque non certo dalla riscoperta di Plotino) il Romanticismo.

Su questo culmine della riflessione romantica, che è la concezione dell'arte come manifestazione più alta del pensiero e della *libertà*, sul ruolo ineludibile *della natura quale elemento intermedio della comunicazione intersoggettiva*, in quanto luogo unificante, luogo dell'anima intesa come realtà omnipervadente che infrange le barriere dell'Io -emblema del Male luciferino; sull'utopia della quale si fa veicolo l'arte quale luogo propositivo per la costruzione d'un mondo edenico,⁹²⁹ ci avviamo dunque a chiudere il nostro capitolo, non senza averne prima esaminato un ultimo e definitivo tassello.

Ci riferiamo con ciò a Carl Gustav Carus, del quale avevamo già anticipato trattarsi di figura tarda (1789-1869) rispetto alla rivoluzione romantica, consumata agli albori del secolo, ma che, come l'altra figura tarda, Bachofen, deve essere trattata in questo contesto. Egli infatti, come Bachofen ancorché in altro campo d'interessi, continua e conclude aspetti che sono propri del primo Romanticismo.

Carus fu un medico, ma anche un pittore e un prolifico saggista, che raccolse l'eredità romantica così come lo si poteva in un'epoca profondamente cambiata dalla scienza e dalla tecnica. Di qui quel marcato materialismo magico-teosofico nel cui ambito egli continua la precedente riflessione; nell'ambito dell'anima

⁹²² H.S., II, p. 177.

⁹²³ *ivi*: "Nun ist mein ernster und heiliger Wille, die Kunst auf den Punkt zurückzuführen, oder von da aus eine Kunst zu begründen, worauf der Grund der ganzen Welt steht" (lettera a Pauline, corsivo nostro).

⁹²⁴ *ivi*, pp. 124-125.

⁹²⁵ Perfetta dichiarazione di Idealrealismo.

⁹²⁶ Anche Runge, naturalmente, si dichiara nemico dell'Illuminismo e del suo razionalismo, che danneggia la possibilità dell'espressione artistica: cfr. H.S., II, p. 174 e p. 179.

⁹²⁷ Notava Schelling, *Le età del mondo*, cit., pp. 123-124, che "il difetto capitale di tutta la filosofia moderna consiste nella mancanza di concetti intermedi....Ma proprio i concetti intermedi sono i più importanti, anzi gli unici veramente esplicativi nella scienza. Chi vuol pensare secondo il principio (franteso) di contraddizione, può certo essere abile, come i Sofisti, nel disputare pro e contro qualsiasi cosa, ma è del tutto incapace di scoprire la verità". Ciò sembra particolarmente rilevante allorché si faccia riferimento al concetto platonico/neoplatonico di anima: senza questa natura "mediatrice" -capace di sospirare il cielo e di trescare non tanto segretamente con la terra- fondamentali realtà umane restano, più che incomprensibili, sinanche inaccessibili.

⁹²⁸ Oltretutto la natura, con il suo valore simbolico, rappresentava precisamente quell'*indispensabile elemento intermedio* che consentiva di *trasmettere* una realtà spirituale, attraverso una serie di passaggi continui dal pensiero dell'artista a quello del fruitore, con la mediazione delle due realtà animiche. Il "Bello di natura" altro non veniva ad essere se non la *rappresentazione* di questo pensiero, materializzata attraverso l'ordine intuito nel fenomeno, e fatto oggetto della rappresentazione stessa.

⁹²⁹ Già questa conclusione del Romanticismo come *utopia sociale* -che tale è anche se non sogna insurrezioni, perché le utopie non sono necessariamente armate, anzi, tutta la riflessione utopica ha un *ineludibile punto di svolta dopo Münster*, e le tragedie del XX secolo possono soltanto ribadirlo- questa tensione romantica a creare un mondo nuovo e più a misura d'uomo, mostra chiaramente i suoi veri antecedenti. Essi vanno localizzati in quel pensiero emarginato del quale ci siamo occupati per tutta la nostra ricerca, nelle sue utopie e tensioni sociali presenti ovunque, negli gnostici come nei loro eredi medievali, nel Gioachimismo, nel Libero Spirito, nell'alchimia, nella teosofia, nelle correnti tutte che circolarono *senza trovare nel Mediterraneo una barriera*. Togliere al Romanticismo l'antecedente "popolare" (pensiamo soltanto allo spontaneo accoglimento del meraviglioso medievale nelle *Märchen*) è operazione *ideologica*.

appare l'inconscio e inizia lo studio della "psiche";⁹³⁰ gli studi fisiognomici assumono una caratura medico-scientifica entro una concezione del reale che è, come egli stesso tiene a sottolineare, non "panteista" ma "enteista".⁹³¹

L'opera per la quale Carus è rimasto maggiormente noto, cui abbiamo riservato perciò la trattazione finale, sono i *Briefe über die Landschaftsmalerei*,⁹³² apparsi nel 1831 e poi, in nuova edizione, nel 1835, con i quali si può dire si concluda la grande stagione romantica attraverso una ripresa e una sistematizzazione di temi che abbiamo già visto essere in Runge: l'importanza fondamentale e il significato del paesaggio nella pittura. La loro stesura inizia con ogni probabilità alla seconda metà del secondo decennio, per terminare nel 1824,⁹³³ e il paesaggio vi è inteso, nel suo rapporto con l'artista, nella fondamentale interpretazione di Tieck, la cui opera egli già conosceva quando ebbe luogo il loro incontro nel 1821.⁹³⁴

Carus, del resto, fa di ciò esplicita menzione nei *Briefe*,⁹³⁵ allorché, riferendosi ad un paesaggio dello *Sternbald*, nota come la descrizione sia tale da poter comunicare le idee cristiane in esso veicolate, anche a chi

⁹³⁰ Non per caso a lui si è ampiamente interessato Ludwig Klages, che ha anche curato la scelta e la riedizione di alcuni suoi scritti, come anche il suo discepolo, Kern.

⁹³¹ Cfr. C.G. Carus, *Psyche*, Ausgewählt und Eingeleitet von L. Klages, Jena, Diedrichs, 1926, p. 11. Tale posizione è sottolineata da J. Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft*, Berlin-N. York, W. de Gruyter, 1995, p. 15. Il testo della Müller-Tamm è molto preciso e documentato, anche se qua e là non troppo benevolo. Sul problema dell'enteismo, ella ha rilevato che per Carus, il mondo materiale e immateriale costituiscono due realtà separate, che tuttavia interagiscono; ciò si può toccare con mano nello schema delle *Constitutionen* e dei *Temperamente* (cfr. *infra*) in *Symbolik des menschlichen Gestalt* (ristampato dalla sua 2ª ed. del 1858 a Hildesheim, Olms, 1962) a p. 29 sgg. Questa posizione di Carus è, come si può notare, singolarmente paracelsiana, anche se Carus privilegia in tutto un approccio "scientifico" al reale. La Fisiognomia di Carus è, secondo la Müller-Tamm (p. 127) una simbolica divinatoria che ci avverte sull'interiorità dell'individuo, e si rivela un'antropologia estetica (p. 130). Nel suo testo, Carus premette (p. 2) che la conoscenza, allorché si fa davvero profonda, non può manifestarsi se non come conoscenza simbolica, che porta a conoscere il soprasensibile dietro il sensibile. La sua convinzione (in fondo, paracelsiana) è che "die gesammte äußere Erscheinung des Menschen" coincida con la sua realtà animica interiore, con il suo carattere (p. 4). Di qui una tassonomica "scientifica" profondamente neoplatonica perché fondata sulla concezione di una totalità (*Weltseele*) che si manifesta nelle infinite individualità-tasselli della costruzione cosmica. Di ciò è talmente convinto, che in caso di prognosi errata egli ritiene si debba incolpare non la "scienza", ma l'errore umano (p. 19). Coerentemente alla propria distinzione tra una realtà inconscia e una conscia nell'anima umana, egli stabilisce inoltre le seguenti distinzioni: all'inconscio corrisponde ciò che nell'uomo è la *costituzione*; al conscio la "disposizione spirituale-intellettuale" (*geistige Auflage*); al luogo ove conscio e inconscio si fondono, il *temperamento*; di qui le due tabelle di cui sopra, alle quali aggiunge schemi classificatori del *geistige Auflage*, necessari alla complessa tassonomia. Quanto alla natura di questo "inconscio", la Müller-Tamm è dubbiosa circa la possibile parentela con la psicologia del profondo di Jung (p. 51), e sostiene che Carus usi materiali appartenenti alla "preistoria" di una psicologia dell'inconscio (p. 60). Ella sostiene inoltre che l'idea di inconscio di Carus è inconsistente e contraddittoria (p. 69). Questo punto merita una precisazione. Secondo Carus (*Psyche*, cit., p. 1) "La chiave per la conoscenza dell'essenza della vita cosciente dell'anima, giace nella regione dell'inconscio". Se non fosse possibile trovare ciò che v'è d'inconscio nel conscio, l'uomo non potrebbe conoscere la propria anima, cioè se stesso (*ivi*). La chiave di una vera psicologia è là (p. 12); ma ciò che sembra più interessante tra i suoi argomenti, è la sua *esperienza di medico* (ancora una volta, dopo Ficino e Paracelso) che lo mette a contatto con l'indissolubile realtà psico-fisica dell'uomo; egli constata infatti che esiste una *dynamis* inconscia, che è determinante nell'esito favorevole o infausto del decorso (*ivi*, pp. 65-66): si noti che questa è *tuttora* una realtà clinica per molti medici. Ora, questo "inconscio" si lega, per Carus, alla *Weltseele*, e costituisce il "fondamento magico della vita" (cfr. *Über Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt*, ristampato come *Vom magischen Grund des Lebens* nella piccola antologia "Natur und Seele" curata da H. Kern, Jena, Diedrichs, 1939). Il concetto di Carus è che l'inconscio costituisca il campo d'azione della magia, in quanto esso rappresenta in noi un principio extraindividuale; è un aspetto della *Weltseele* che appare con volti mutevoli negli individui; la sua essenza è divina e s'identifica con le forze organiche della crescita. L'inconscio è perciò capace di un contatto immediato con le cose, di un sapere intuitivo e immediato, e quindi opera magicamente; si noterà che siamo tornati allo schema del neoplatonismo arabo e alla magia del XII-XVI secolo (Carus, nelle sue *Lebens-erinnerungen und Denk-würdigkeiten* [nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865-1866 neu hrsg. von E. Jansen, Weimar, Kiepenhauer, 1962] vol. 1º, p. 66 e p. 76, ricorda il profondo impatto che ebbe su di lui la *Weltseele* di Schelling). Sulla base di questo inconscio cresce poi la costruzione spirituale, individuale, della coscienza, risolto *conscio* dell'anima, il cui *Grund* è tuttavia inconscio. Ora, nella *Symbolik*, pp. 22-23, nell'affrontare il problema del Male nell'uomo, Carus ne rinviene l'origine nell'inconscio, laddove il raggiungimento di una chiara coscienza consente di distinguere il Bene dal Male. Ora, qui non soltanto non v'è nulla d'inconsistente e di contraddittorio, ma v'è la ripetizione del tema böhmiano e schellinghiano del *fondamento tenebroso dell'anima*, intesa come elemento vitalistico, luogo della Volontà, che ripete il *fondamento tenebroso di Dio*, fondamento che prende corpo, sin da Weigel, in Lucifero! La Müller-Tamm, come abbiamo detto, non è benevola con Carus; sul piano medico, evidentemente per il suo "paracelsismo" e per la concezione psicosomatica della malattia, lo considera cultore di una "scienza" sacra, unità di medicina e sacerdozio (pp. 184-185); sul piano pittorico poi, lo considera un dilettante (p. 183 sgg.) secondo una logica che ricorda quella denunciata da Adorno nei *Minima moralia* (cfr. *supra*, p. 615, nel testo e in n. 354). La Müller-Tamm vede in lui un piccolo-borghese bisognoso di riconoscimento sociale nel *milieu* artistico-intellettuale; per lui arte e scienza si contrapponevano alla vita extraestetica del borghese; perciò egli era contro l'arte-mercato e anche contro la letteratura ideologizzata. In realtà Carus, come pittore, non fu affatto un dilettante; fu un mediocre, questo sì, tra l'altro ripetitore dei modelli di Friedrich, col quale fece amicizia a Dresda nel 1817 e al quale rimase amico. Su Carus pittore, cfr. però M. Prause, *Carl Gustav Carus als Maler*, tesi di dottorato (Köln 1963) ripresa in *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1968. La Prause è estremamente chiara: nel suo primo lavoro afferma (p. 110): "Dennoch mußte die Frage nach dem Dilettantismus bei Carus verneint"; e nel successivo (p. 58) ripete ancor più recisamente: "Dennoch muß die Frage, ob Carus ein reiner Dilettant gewesen ist, verneint werden". La Müller-Tamm, nel corso delle conclusioni ove riprende la polemica di Adorno sul Bello di natura, ritiene ormai improponibile la lezione di Carus e un ritorno alla *Naturphilosophie* (in tale senso, a p. 175, aveva considerato negativamente anche il tentativo di Novalis, nel momento in cui si affermava la scienza empirica). L'aspirazione, secondo lei, è legittima ma problematica nel tempo in cui la natura è considerata luogo di appropriazione e costruzione; un atteggiamento "estetico", oggi come ai tempi di Carus, appare soltanto "sentimentale" e compensatorio. Parlare di "Bello di natura" è illusorio, è pretesa di cambiamenti impossibili. Nel considerare il paesaggio come spazio affettivo, Carus partiva dunque da una metafisica già vecchia al suo tempo. Alla logica non infondata della Müller-Tamm, a prescindere dalle opinioni su Carus, si può obiettare soltanto una cosa: ella ragiona *storicisticamente*, e non riesce quindi a pensare la fine di *questo* moderno, se non come *superamento*. La Müller-Tamm nota infine con esattezza (anche se sembra di intuirvi di nuovo un giudizio non favorevole) che Carus fu continuatore del mito romantico dell'armonia, e che l'armonia utopica di uomo e natura fu da lui trasposta in utopia politica e sociale (pp. 210-211, p. 223). Fisiologia e politica obbedivano alla stessa logica: egli concepì lo Stato come organismo, differenziato nelle sue parti (pp. 204-207) - e quindi, non "democratico" - un'idea, questa, del tutto consueta nei Romantici, sin dai tempi nei quali Novalis apprezzava Burke contro la geometrica tirannide giacobina, riedizione dello Stato Assoluto di Luigi XIV secondo Furet.

⁹³² Faksimiledruck nach der 2. verm. Aufl. von 1835, mit einem Nachwort hrsg. von D. Kuhn, Heidelberg, Schneider, 1972.

⁹³³ Cfr. il *Nachwort* della Kuhn, pp. [24]-[25].

⁹³⁴ *Lebens-erinnerungen*, etc., cit., vol. 1º, p. 262.

⁹³⁵ Cfr. pp. 86-87.

fosse loro estraneo; il paesaggio dunque veicola uno stato d'animo. Di qui l'importanza della pittura di paesaggio⁹³⁶ come veicolo dell'anima, possibilità di una creazione spirituale⁹³⁷ che la rende mediatrice della religione,⁹³⁸ perché tutte le cose che appaiono nella natura sono manifestazione del fatto che essa vive⁹³⁹ e la natura stessa è corporizzazione dell'essenza divina.⁹⁴⁰ Dunque, il rapporto Dio/uomo/natura, che è quello ormai a noi ben noto,⁹⁴¹ è presente nell'arte secondo lo schema: la natura è divina, l'arte è creazione umana a partire dalla natura, dunque è una seconda Creazione che continua quella divina, ciò che è possibile perché Dio è anche nell'anima umana.⁹⁴² La Bellezza è dunque la percezione di Dio nella natura,⁹⁴³ ma per produrla nell'opera, per operare la seconda Creazione, è necessaria una scienza;⁹⁴⁴ l'arte, anzi, è un ausilio alle scienze naturali.⁹⁴⁵ Il mondo dell'arte e della Bellezza, che è il divino, non potrebbe davvero essere estraneo alla Ragione; al contrario, il vertice si raggiunge quando la Ragione si pone in armonia con la natura.⁹⁴⁶

Ha dunque senso una "mistica della natura" come intimità con la natura e con Dio;⁹⁴⁷ perdersi nella natura e in Dio non è perdersi, ma salire alla visione spirituale,⁹⁴⁸ quella che ci mostra l'unità del tutto, della quale noi anche siamo parte.⁹⁴⁹

A ben vedere, con Carus abbiamo percorso gli stessi luoghi di Runge -del resto i referenti sono gli stessi, Schelling e Tieck- ma è con lui che possiamo chiudere questa nostra veloce corsa attraverso il Romanticismo, perché è con lui che giungiamo alla precisa formulazione del concetto di arte romantica come pittura di paesaggio, con un vero e proprio enunciato che egli infatti incornicia nel testo,⁹⁵⁰ e noi ripetiamo quindi in corsivo: "*Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemüthlebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit)*" che ci azzardiamo tentativamente a tradurre con: "Rappresentazione di una certa tonalità affettiva (atteggiamento) attraverso la riproduzione di una corrispondente tonalità della natura vivente (verità)".

Questo è il senso dell'arte romantica, e per giungere a tanto fu necessaria la grande rivoluzione, il grande sforzo creativo che fece di arte e pensiero una sola cosa, riconducendo entrambi nell'ambito di una religiosità eterodossa, il punto d'arrivo e di raccolta in una tradizione che affonda le proprie radici nella più lontana storia di un mondo che precede la stessa nascita del cosiddetto "Occidente": una storia che però vi rimase ben viva come *storia di un dissenso*.

Non si creda però che questo suo punto d'arrivo ne rappresenti anche la sua definitiva messa in bacheca: se l'esperienza ha mostrato -sembra però mai a sufficienza- l'ambiguità delle rivoluzioni che intendono salire sul trono e sull'altare, l'aver fatto dell'arte il luogo dell'utopia non significa aver lavorato di bisturi e di anestetico.

L'opera d'arte mostra infatti che il mondo può esser altro; altro da come si dà nello schermo dell'ideologia, da come lo viviamo e ci vien fatto vivere.⁹⁵¹ L'arte invita l'uomo a confrontarsi radicalmente con il problema del senso, a riesaminare il proprio rapporto con la vita. Essa è perciò un tarlo che rode i modi stessi del Potere nel suo punto più vulnerabile e usualmente sottaciuto: la psiche dell'uomo, che pigramente li sorregge, accettandoli. La vera "catarsi" che potrebbe provocare l'arte, non piacerebbe ad Aristotele.⁹⁵²

La controprova di tutto ciò viene forse dal nostro secolo, nel quale la capacità di corruzione e di lusinga delle istituzioni, ben più attive, come espressione di un solidissimo potere, della famigerata "industria culturale" di Adorno (di fatto produttrice soltanto di inoffensiva paccottiglia) ha trasformato quella voce nel volgare schiamazzo di Prometei da baraccone, e inonda il pianeta di un incontrollabile flusso di "oggetti" spacciati per arte e per manifestazione d'un raccattato "genio", nonostante più d'un osservatore abbia già

⁹³⁶ *ivi*, p. 26.

⁹³⁷ *ivi*, pp. 24-25: l'arte è una seconda Creazione, dà nuova forma e senso al mondo.

⁹³⁸ *ivi*, p. 25.

⁹³⁹ *ivi*, p. 27; la natura vive (p. 118) tanto che Carus propone il neologismo *Erdlebenbildkunst* per la nuova *Landschaftskunst*.

⁹⁴⁰ *ivi*, p. 62; p. 83.

⁹⁴¹ *ivi*, p. 57; p. 105.

⁹⁴² *ivi*, pp. 62-63; l'arte è prosecuzione della Creazione (p. 17); l'arte crea un proprio microcosmo, non imita (p. 39); di qui l'antiaccademismo (p. 157).

⁹⁴³ *ivi*, p. 55.

⁹⁴⁴ *ivi*, p. 17.

⁹⁴⁵ *ivi*, p. 63. Carus insiste più volte sul rapporto scienza/arte: cfr. p. 33; p. 35; p. 36.

⁹⁴⁶ *ivi*, p. 89.

⁹⁴⁷ *ivi*, pp. 107-108.

⁹⁴⁸ *ivi*, p. 37.

⁹⁴⁹ *ivi*, p. 34.

⁹⁵⁰ *ivi*, p. 41.

⁹⁵¹ Per i concetti di questo capoverso, cfr. *Arte, Memoria, Utopia*, cit., pp. 188-189.

⁹⁵² La valenza libertaria dell'arte non va fraintesa come si è usualmente fatto, nel senso cioè che l'artista debba essere il veicolo di una *ideologia* rivoluzionaria, che egli comunica grazie alla capacità retorica dello strumento; l'arte è libertaria e utopica in quanto l'artista mostra in essa la *propria* libertà dalla comune visione del mondo, e perciò può far riflettere il fruitore sull'interiore asservimento del proprio modo di essere. La libertà interiore infatti non è utopica, non pretende la scomparsa della datità dei vincoli -ineliminabili da ogni condizione storica reale- ma l'utopia di una situazione conciliata, nel cui miraggio essa ha origine, le consente di essere alimento del *pólemos* contro la pretesa della datità ad autopertuarsi immutata.

notato che il Re è *nudo*.⁹⁵³ Lo schiamazzo, tanto più è becero e rinforzato dai *media*, tanto più torna utile affinché la Voce non si senta.

⁹⁵³ La “diversità” che traluce come un miraggio nell’opera, ha un radicamento “naturale” e non ha nulla a che vedere con le stravaganze programmate. È stato così giustamente osservato (Baudrillard) per quanto concerne lo sforzo volenteroso dell’uomo comune nel “capire” l’arte contemporanea (secondo i dettami della cultura istituzionalizzata) che l’unica cosa che il poveretto non ha capito, è che nell’arte contemporanea non c’è nulla da capire.