

## Leonardo Amoroso

### Primato dell'estetico?

8<sup>a</sup> lezione magistrale CiEG  
Roma, Università «La Sapienza»  
11 dicembre 2012

Come avrebbe risposto Emilio Garroni alla domanda che fa da titolo alla mia lezione, «*Primato dell'estetico?*»? Forse nella stessa maniera diciamo «salomonica» - ma non per questo, restando ai riferimenti biblici, «pilatesca» - con la quale risponde alla domanda che apre il suo *Senso e paradosso*: «Un libro d'estetica? Per un verso, no. [...] Per altro verso, sì»<sup>1</sup>, precisando subito dopo che quel libro, come del resto chiarisce già il sottotitolo, non è un libro di estetica intesa come «filosofia speciale» ossia come «filosofia dell'arte», ma lo è nel senso di un'estetica intesa come «filosofia non speciale del senso dell'esperienza». In maniera parzialmente analoga, Garroni negherebbe senz'altro che si dia qualcosa come un primato dell'estetico nel senso di un primato dell'arte come conoscenza suprema, come vagheggiarono i romantici di Jena. Darebbe allora invece ragione a Hegel che li criticò anche appunto per questo? Piuttosto, risalirebbe a Kant, che di fatto è - come tutti sappiamo - l'ispiratore principale della sua estetica. Ora anche in Kant si può parlare, in un certo senso e con molte cautele e precisazioni, di un primato dell'estetico, ma non certo nel significato «enfatico» in cui ne parlarono i romantici. Ancora di più si può parlare di un primato dell'estetico in chi sviluppò appunto in questo senso la filosofia kantiana, Schiller. Il modo in cui si può parlare di un primato dell'estetico in Schiller non è ancora però il significato romantico,

---

<sup>1</sup> Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. V.

al quale egli tuttavia, suo malgrado, in parte aprì le porte - salvo poi venire «giocato», da Hegel, proprio contro i romantici.

Se è stato un grandissimo interprete di Kant, Garroni ha frequentato meno Schiller, i romantici e Hegel, ma non è un caso che li abbiano frequentati - anche proprio tenendo presente la lezione di Garroni - alcuni suoi allievi. Per quanto mi riguarda, il mio intento oggi è semplicemente quello di cercare di raccontare, ovviamente a grandi linee, la storia a cui ho appena fatto allusione e che attraversa quello che si può ben chiamare il secolo d'oro dell'estetica tedesca (dal 1735, anno in cui Baumgarten progetta la nuova disciplina, al 1835, anno in cui ha inizio la pubblicazione postuma delle lezioni di estetica di Hegel) - di raccontarla, beninteso, illustrando le varie risposte alla domanda che fa da titolo alla mia lezione e in un dialogo, sia pur implicito, con la prospettiva teorica di Garroni.

1. Quando venne definito per la prima volta, facendolo oggetto di una considerazione filosofica, l'estetico non sembrava certo poter aspirare a un primato. Si trattava solo di riconoscere un qualche interesse a una dimensione che veniva però contestualmente subordinata a un'altra. E il primato, dunque, spettava senza alcun dubbio a quest'ultima. Baumgarten, infatti, voleva sì rivendicare i diritti della sensibilità, ma all'interno di un contesto filosofico che restava comunque di stampo razionalista (portando avanti la riforma del cartesianesimo promossa da Leibniz)<sup>2</sup>. Più precisamente, la fondazione dell'estetica viene annunciata, nella conclusione dello scritto giovanile al quale ho già fatto allusione<sup>3</sup>, in questo modo: la logica, come dottrina della

---

<sup>2</sup> Ne ho discusso ben più ampiamente in *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Edizioni ETS, Pisa 2008<sup>2</sup>, pp. 37-70, dove si troveranno anche riferimenti alla letteratura critica.

<sup>3</sup> Cfr. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735, tr. di P. Pimpinella e S. Tedesco: *Riflessioni sulla poesia*,

conoscenza, dovrebbe occuparsi sia della conoscenza razionale che di quella sensibile (ovvero, in termini leibniziano-wolffiani: sia di quella distinta che di quella confusa). Ma di fatto si disinteressa della seconda. Conviene perciò ridefinirla appunto solo come scienza della conoscenza razionale e affiancarle una scienza della conoscenza sensibile, la quale, conformemente al suo oggetto (gli *aisthetà*), potrà essere chiamata «estetica»<sup>4</sup>.

*Estetica* è appunto il titolo dell'opera in cui Baumgarten realizza al progetto della sua nuova scienza<sup>5</sup>. Riconoscendo senz'altro il primato della conoscenza razionale sulla sensibile e, dunque, della logica sull'estetica, Baumgarten dice che la «sorella maggiore»<sup>6</sup> è la prima (sviluppatasi in forma di scienza fin dall'antichità): la seconda, come sorella minore, la prende rispettosamente a modello, ricalcandone l'impianto scientifico. Ma, si sa, i secondogeniti hanno non di rado la tendenza a spodestare i primogeniti: succederà puntualmente anche con lo sviluppo successivo dell'estetica. Già Baumgarten, peraltro, commentando a lezione quella metafora del suo libro, osserva che in un altro senso è l'estetica ad essere la primogenita: non in quanto teoria, ma in quanto pratica<sup>7</sup>.

Così dicendo, Baumgarten slitta in realtà da un

---

*Aesthetica* Edizioni, Palermo 1999. Il trattato propone una rifondazione della poetica e della retorica tradizionali sulla base della filosofia leibniziano-wolffiana.

<sup>4</sup> Cfr. *op. cit.*, §§ 115-117, pp. 71-72.

<sup>5</sup> Cfr. Baumgarten, *Aesthetica*, 1750-58, tr. a cura di S. Tedesco: *L'Estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000. I primi tredici paragrafi di quest'opera, cioè l'introduzione, sono disponibili, preceduti dagli ultimi tre paragrafi delle *Meditationes* e seguiti da due testi di Kant (la prima nota della prima *Critica* e la prefazione della terza), anche nell'antologia Baumgarten-Kant, *Il battesimo dell'estetica*, a cura di L. Amoroso, Edizioni ETS, Pisa 2008<sup>3</sup>.

<sup>6</sup> Baumgarten, *L'Estetica*, cit., § 13, p. 29.

<sup>7</sup> Cfr. Idem, *Kollegium über die Ästhetik* (postumo, 1907), tr. di S. Tedesco, *Lezioni di estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1998, § 13, p. 36.

significato a un altro del termine «estetica»<sup>8</sup>, ovvero passa dall'estetica come disciplina all'estetico come esperienza. Ma anche l'estetico ha in Baumgarten una notevole ampiezza semantica: è certo, innanzi tutto, il sensibile, ma anche il sensibile ricordato e rielaborato e quindi l'immaginario<sup>9</sup>. Se si considera quest'ultimo nella sua possibile perfezione, abbiamo il poetico<sup>10</sup>, l'artistico<sup>11</sup>, il bello<sup>12</sup>. Anche e soprattutto all'estetico così inteso si finirà, nel romanticismo, con l'attribuire un primato. Ma, prima di ricordare quei trionfi romantici dell'estetico, soffermiamoci sui sensi, non meno interessanti, in cui si può parlare, almeno per certi versi, di un primato dell'estetico in Baumgarten, poi in Kant e, più ancora, in Schiller.

In Baumgarten l'estetico ha (e già qui si può cogliere un qualche primato) un territorio ben più ampio di quello della conoscenza razionale<sup>13</sup>. Non c'è dubbio che quest'ultima sarebbe preferibile, ma l'uomo, nella sua finitezza, non può certo raggiungerla sempre<sup>14</sup>. Dovrà dunque accontentarsi, nella vita quotidiana, della conoscenza estetica, che, benché meno precisa, è in compenso più efficace. Questo aspetto in cui l'estetico prevale è quello che ai tempi di Baumgarten si definiva «popolarità» e che oggi chiameremmo «comunicazione»: «Si deve esser capaci di parlare sia la lingua dell'intelletto che quella della sensibilità»<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> La «versatilità» della creatura di Baumgarten è del resto attestata già dalle molteplici definizioni che egli ne dà nel § 1 de *L'Estetica* (cit., p. 27).

<sup>9</sup> Cfr. Idem, *Riflessioni*, cit., § 116, p. 71.

<sup>10</sup> Cfr. *op. cit.*, § 11, p. 41.

<sup>11</sup> Cfr. Idem, *Lezioni*, cit., § 4, p. 33, dove si accenna a «tutte le arti che si definiscono belle».

<sup>12</sup> Cfr. Idem, *L'Estetica*, cit., § 14, p. 29, che definisce la bellezza come «perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale».

<sup>13</sup> Cfr. *op. cit.*, § 3, p. 27.

<sup>14</sup> Cfr. *op. cit.*, § 8, p. 28.

<sup>15</sup> Idem, *Lezioni*, cit., § 3, p. 32, che con queste parole (dopo aver portato gli esempi del teologo, del giurista e del medico che non devono solo essere preparati

Chi sappia parlare sia l'una che l'altra lingua è un uomo integrale, che sa vivere in mezzo agli uomini<sup>16</sup>. È uno spirito bello, un vero uomo estetico<sup>17</sup>, nel senso di una personalità armonica, in cui la sensibilità si accompagna alla mente e al cuore<sup>18</sup>. Qui assistiamo a un fenomeno (linguistico, ma non solo) davvero interessante, un fenomeno che ritroveremo poi, in forme diverse, anche in altri autori e che può ben motivare un primato dell'estetico: quest'ultimo, che di primo acchito sembra indicare solo un elemento della sintesi auspicata, finisce poi per indicare la sintesi stessa.

Concludo questa rassegna degli aspetti che possono suggerire un possibile primato dell'estetico già in Baumgarten accennando al tema della verità<sup>19</sup>. Troviamo qui uno sviluppo molto significativo dell'importanza decisiva della conoscenza sensibile per un ente finito qual è l'uomo. Infatti, un ente finito perviene alla conoscenza logica solo per via di «astrazione», ma l'astrazione è anche una «perdita»: la perfezione formale della conoscenza logica si paga, cioè, con lo scarto di molta materia, come quando - secondo la similitudine di Baumgarten - si ricava «da un blocco irregolare di marmo una sfera»<sup>20</sup>. La verità estetica permette un recupero di quanto scartato, giacché si prende cura di quelle determinazioni individuali trascurate dalla verità

---

scientificamente, ma anche farsi capire) commenta uno degli usi dell'estetica menzionati ne *L'Estetica*, cit., § 3, p. 27: «rendere accessibile alla comprensione comune ciò che è stato conosciuto scientificamente».

<sup>16</sup> Cfr. *op. cit.*, § 6, p. 28.

<sup>17</sup> Cfr. *op. cit.*, §§ 28 sgg, pp. 31 sgg. e il commento delle *Lezioni*, cit., §§ 28 sgg, pp. 40 sgg. In latino Baumgarten parla di *felix aestheticus*, in tedesco di *schöner Geist*.

<sup>18</sup> Cfr. Idem, *L'Estetica*, cit., §§ 38-45, pp. 33-34 e il commento delle *Lezioni*, cit., §§ 38-45, pp. 44-48.

<sup>19</sup> La verità è secondo Baumgarten uno dei sei titoli di perfezione della conoscenza (anche estetica): cfr. *L'Estetica*, cit., § 22, p. 30 e *Lezioni*, cit., § 22, p. 38.

<sup>20</sup> Idem, *L'Estetica*, cit., § 560, p. 191.

logica<sup>21</sup>. Per questo essa è l'unico surrogato possibile, per un ente finito, di quella conoscenza intuitiva che è possibile solo all'ente infinito, il quale conosce perfettamente ogni cosa in ogni minimo dettaglio. La verità estetica costituisce così anche una sorta di salvataggio di quella «verità metafisica» o verità dell'essere che precede la stessa verità del conoscere<sup>22</sup>.

2. La possibilità di attribuire un primato all'estetico sembra richiedere il passaggio dall'estetico come sensibile all'estetico come bello. Ma questo passaggio risulta impossibile nel Kant della prima *Critica*. Infatti, egli usa sì il neologismo di Baumgarten, ma l'impostazione totalmente diversa (trascendentale e non psicologica) della sua dottrina della sensibilità fa sì che in essa non ci sia alcuno spazio per una «perfezione della conoscenza sensibile» e quindi per una tematizzazione di argomenti quali il gusto, la bellezza e l'arte<sup>23</sup>.

Certo, la storia non finisce qui, perché anni dopo Kant rinverdirà la speranza baumgarteniana che aveva dichiarato «fallace»<sup>24</sup> e alla fine accetterà - abbastanza sorprendentemente - di definire «estetiche» quelle «valutazioni» che «riguardano il bello e il sublime della natura o dell'arte»<sup>25</sup>. Tuttavia, lo farà per tutt'altre vie: in riferimento non alla sensibilità, ma al sentimento e, più ancora, a una facoltà conoscitiva che, sola, può fornire un principio a priori a quei giudizi e fondare così una legislazione. Si tratta certamente di un principio e di una legislazione assai peculiari, così

---

<sup>21</sup> Cfr. *op. cit.*, § 564, p. 193.

<sup>22</sup> Cfr. *op. cit.*, §§ 423-424, pp. 151-52.

<sup>23</sup> Cfr. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1787<sup>2</sup> (I ed.: 1781), § 1, n. 1, tr. di A.M. Marietti: *Critica della ragione pura*, BUR, Milano 1998, p. 160.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Kritik der Urteilskraft*, 1790, tr. di L. Amoroso: *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Milano 1998<sup>2</sup>, *Pref.*, p. 69.

come peculiare è quella stessa facoltà: la *Urteilstkraft*<sup>26</sup>. Tuttavia, è solo appunto il riferimento fondante a questa facoltà che permette adesso a Kant una considerazione trascendentale (e solo trascendentale)<sup>27</sup> del bello, dell'arte, etc. Si tratta dunque di una considerazione per principio diversa da quella di Baumgarten, fondata sulla classificazione delle rappresentazioni. Ne consegue che nemmeno in quest'opera la bellezza è considerata da Kant come una «perfezione della conoscenza sensibile»<sup>28</sup>.

Ma è possibile rintracciare in Kant anche qualche spunto che vada in direzione di un primato dell'estetico?<sup>29</sup> Nel contesto della filosofia kantiana il termine «primato» ci richiama subito alla mente la dottrina del «primato della ragion pratica»<sup>30</sup> rispetto alla ragion pura teoretica. Dato che il criterio di attribuzione di un primato consiste, per Kant, nella superiorità di un «interesse», è già per questo evidente che è la ragion pratica a detenerlo, «perché ogni interesse è infine pratico». Ma, più precisamente, l'interesse che permette di attribuire un primato alla ragion pratica consiste nel fatto che è solo nella sua

---

<sup>26</sup> Della peculiarità, versatilità ed enigmaticità di questa facoltà è un indizio eloquente il fatto che in italiano non si sa bene come tradurre il suo nome. Sono infatti state tentate almeno quattro soluzioni: in ordine cronologico, «Giudizio» (con la G maiuscola, per distinguere la facoltà dall'atto), proposta da Gargiulo (1906) e ripresa da Bosi (1993), «capacità di giudizio», proposta da Amoroso (1995), «facoltà di giudizio», proposta da Garroni-Hohenegger (1999) e «forza di giudizio», proposta da Marassi (2004).

<sup>27</sup> Cfr. *Critica della capacità di giudizio*, cit., Pref., p. 71.

<sup>28</sup> Cfr. *op. cit.*, § 15, pp. 211 sgg., dove Kant argomenta esplicitamente che la finalità (principio proprio della capacità di giudizio) è altra cosa rispetto alla perfezione.

<sup>29</sup> Qui e di seguito riprendo alcune considerazioni svolte in *Primat der ästhetischen Vernunft?* in *Akten des 11. Internationalen Kant-Kongresses*, hrsg. v. S. Bacin u. a., De Gruyter-Verlag, Berlin-New York (in corso di stampa).

<sup>30</sup> Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, libro II, cap. II, § III, tr. di A.M. Marietti: *Critica della ragion pratica*, BUR, Milano 1992, pp. 397-403.

funzione pratica che la ragione ha un accesso a quel mondo soprasensibile che, nella sua funzione teoretica, le resta invece precluso.

Per quanto riguarda la «ragione estetica», Kant, lungi dall'attribuirle un primato, non ne fa nemmeno menzione. Per lui non c'è una terza specie di ragione accanto alla teoretica e alla pratica. Tuttavia, non vedo motivi di principio che ostino al rinominare «ragione estetica» la capacità di giudizio estetica<sup>31</sup>, ovvero la capacità di giudizio riflettente nel suo uso esemplare<sup>32</sup>, la cui trattazione costituisce la «parte più importante» della terza critica: nonostante ogni «imbarazzo»<sup>33</sup>, Kant riconosce infatti che essa ha un proprio principio legislativo a priori, benché soggettivo (nel senso, beninteso, di un'intersoggettività trascendentale).

Anche ammesso che si possa ripensare la capacità di giudizio estetica nei termini di una ragione estetica, la possibilità di attribuirle un primato (cosa che richiede - come si è visto - un «interesse») sembra però naufragare subito col primo momento dell'analitica del gusto, dove il compiacimento per il bello è dichiarato «senza interesse»<sup>34</sup>. Ma ciò significa soltanto - chiarisce Kant più avanti - che il giudizio di gusto non deve fondarsi su alcun interesse, non che non debba suscitare alcuno<sup>35</sup>. Un interesse per così dire particolarmente interessante è quello non empirico, ma intellettuale<sup>36</sup>, che ha luogo quando la natura, in quanto natura bella, ci appare tale da contenere in sé qualche «traccia» di un senso che va oltre la conformità alle leggi (dell'intelletto) che la definiscono. Per questa sua

---

<sup>31</sup> In questo modo, anzi, si viene anche incontro alla predilezione kantiana per la sistematicità: tre critiche, tre funzioni della ragione.

<sup>32</sup> Cfr. Garroni, *Senso e paradosso*, cit.

<sup>33</sup> Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., *Pref.*, p. 69.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, § 2, pp. 151 sgg.

<sup>35</sup> Cfr. *op. cit.*, § 41, p. 397.

<sup>36</sup> Cfr. *op. cit.*, § 42, p. 403.

«finalità» la natura ci si mostra in qualche modo preparata ad accogliere in sé il «fine definitivo» posto dalla libertà<sup>37</sup> (la quale, altrimenti, rischierebbe di non poter avere alcun effetto nel mondo)<sup>38</sup>.

La funzione intermediaria del principio di finalità è evidente perfino a livello linguistico per il fatto che il suo nome, *Zweckmäßigkeit* («finalità», appunto), si compone di due termini (*Zweck* e *-mäßigkeit*) che compaiono rispettivamente nella designazione dei principi a priori della ragione teoretica o, più precisamente, dell'intelletto (*Gesetzmäßigkeit*: «legalità»), e della ragion pratica (*Endzweck*: «fine definitivo»). Ma il principio intermedio, se da un lato media fra gli altri due in quanto ha qualcosa in comune con ciascuno di essi, dall'altro si oppone a entrambi proprio in ciò che essi hanno in comune, cioè la loro portata oggettiva, che esso, invece, non ha, dato che è solo soggettivo.

Qualcosa di simile vale per le tre forme di compiacimento distinte da Kant e, più ancora, per il modo in cui egli le associa a tre tipi di enti. Sia il gradevole sia il buono sono legati a un interesse (dei sensi l'uno, della ragione l'altro), il bello invece, è «senza interesse». Ma se esso, in questo senso, si oppone agli altri due proprio in ciò che essi hanno in comune, da un altro punto di vista costituisce una sorta di termine medio, tanto più se consideriamo per l'appunto quali sono gli enti capaci di provare questi piaceri: il gradevole vale per tutti gli enti sensibili (compresi, dunque, gli animali non umani), il buono per tutti gli enti razionali (compresi dunque, i puri spiriti), il bello solo per gli uomini in quanto enti al contempo sensibili e razionali<sup>39</sup>. Sto insistendo su queste triadi<sup>40</sup> anche perché lo sviluppo, nella filosofia postkantiana,

---

<sup>37</sup> Cfr. *op. cit.*, *Intr.*, § IX, p. 141.

<sup>38</sup> Cfr. *op. cit.*, *Intr.*, § II, p. 85.

<sup>39</sup> Cfr. *op. cit.*, § 5, pp. 165-67.

<sup>40</sup> Kant stesso si è espresso sul senso delle tripartizioni in filosofia per es. proprio in *op. cit.*, § IX, *tr. cit.*, p. 141, n. 3.

della dialettica è strettamente connesso - come ricorderò fra un momento - proprio al nostro tema, quello di un possibile primato dell'estetico. Ma prima aggiungo ancora qualche considerazione su Kant.

Nel paragrafo sopra citato concernente «l'interesse intellettuale per il bello», Kant si riferisce solo al bello di natura ed esclude esplicitamente dalla sua argomentazione i «virtuosi del gusto»<sup>41</sup>, che spesso non hanno affatto un'«anima bella», e l'arte stessa, che qui viene intesa riduttivamente come artificio. Ma più avanti egli recupera la possibilità di un nesso fra l'arte e la ragione (anche pratica) e per ciò stesso coinvolge anche l'arte nella funzione mediatrice dell'estetico. Lo fa, non a caso, parlando del genio, che da un lato è natura (in quanto essa «dà la regola all'arte»)<sup>42</sup> e dall'altro, in quanto «spirito», rimanda alle «idee»<sup>43</sup>. Dopo questa premessa, osserviamo che nella triade degli ambiti a cui si applicano le tre facoltà dell'animo (per così dire guidate dalle tre facoltà conoscitive superiori), Kant nomina come ambito intermedio fra la natura e la libertà proprio l'arte<sup>44</sup>. Il termine ha qui probabilmente un senso molto ampio, che travalica l'arte bella e comprende piuttosto ogni «tecnica» - naturale o artificiale - come ambito della «finalità», un senso, dunque, che guarda anche alla capacità di giudizio teleologica e non solo a quella estetica. Ma resta vero che la prima è, come già ricordato, la parte più importante della terza Critica, l'unica, anzi, che rende necessaria quest'opera, in quanto è solo nell'esperienza estetica che c'è un rapporto «immediato»<sup>45</sup> fra la capacità di giudizio e il sentimento di piacere.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, § 42, pp. 403-415.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, § 46, p. 427.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, § 49, p. 443.

<sup>44</sup> Cfr. *op. cit.*, *Intr.*, § IX, p. 143. Ricordo che le tre facoltà dell'animo sono la facoltà conoscitiva, il sentimento di piacere e dispiacere e la facoltà appetitiva, le facoltà conoscitive che le guidano sono intelletto, capacità di giudizio e ragione.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, *Pref.* p. 69 e *Intr.*, § VII, p. 121.

È dunque (almeno soprattutto) l'esperienza estetica che rende possibile un passaggio fra la natura e la libertà, nel senso - nientemeno - d'indicare una possibile unità fra «il soprasensibile che sta a fondamento della natura» e «quello che il concetto della libertà contiene praticamente»<sup>46</sup>. Più avanti Kant distingue tre idee appunto di soprasensibile<sup>47</sup>, quella della ragione teoretica, quella della ragione pratica e, intermedia e mediatrice, quella di questa facoltà che può forse essere ribattezzata «ragione estetica». Di un suo qualche primato, dunque, si può parlare, in riferimento a Kant, nel senso che essa permette non - è vero - un'estensione verso il soprasensibile (com'è il caso della ragione pratica), ma (e la cosa è non meno importante) un approfondimento e un'unificazione dell'idea del soprasensibile in generale.

3. Schiller prende le mosse dal primato sistematico che Kant, quasi suo malgrado, finisce per riconoscere all'estetico e lo sviluppa in un senso antropologico-trascendentale<sup>48</sup>. Basandosi, come dichiara esplicitamente, su «principi kantiani»<sup>49</sup>, egli si pone il problema di un «passaggio dal dominio delle mere forze alla signoria delle leggi»<sup>50</sup> e, dunque, della possibilità di un «pegno

---

<sup>46</sup> *Op. cit., Intr., § II, p. 85.*

<sup>47</sup> *Cfr. op. cit., § 57, p. 529.*

<sup>48</sup> Per il nostro tema basterà far riferimento al capolavoro filosofico di Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1795, tr. di G. Pinna: *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2009<sup>2</sup> (nei rimandi che seguono il numero romano indica la lettera). Su di esso cfr. per es. (per limitarci agli studi italiani più recenti) Adriano Ardivino, *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, «Aesthetica Preprint» 61/2005, G. Pinna, P. Montani e A. Ardivino (a cura di), *Schiller e il progetto della modernità*, Carocci, Roma 2006, Marco Vozza, *Estetica della sensualità. Attualità di Schiller*, Ananke, Torino 2011, pp. 11-64 e Giovanna Pinna, *Introduzione a Schiller*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 59-89.

<sup>49</sup> Schiller, *op. cit., I, p. 23.*

<sup>50</sup> *Op. cit., III, p. 27.*

sensibile dell'invisibile moralità». In modo non dissimile Kant ricercava, come si è ricordato, nella natura bella qualche «traccia» o «cenno» che ci permetta di considerare non infondata la speranza che la libertà morale possa realizzare i suoi effetti nel mondo. Ma la «natura» di cui è questione adesso in Schiller è esplicitamente e solo (a differenza che in Kant) quanto vi è di naturale nell'uomo. E la «valutazione morale», che dovrebbe essere, per un kantiano come Schiller, il punto di vista più alto, viene da lui invece definita addirittura «unilaterale» rispetto a una «valutazione antropologica completa»<sup>51</sup>.

La triade kantiana natura-arte-libertà viene sostituita o accompagnata da un'altra, più marcatamente dialettica: «Deve stare a noi il ricostruire nella nostra natura, attraverso un'arte più elevata, questa totalità che l'arte ha distrutto»<sup>52</sup>. Anche qui c'è, come in Kant, una polisemia del termine «arte», che del resto ora si scinde esplicitamente in un'«arte» che si contrappone alla natura (di un'arte nel senso di una tecnica della natura non c'è invece più traccia) e in un'«arte più elevata». L'arte che fa da antitesi è lo sviluppo della cultura, considerata soprattutto nei suoi aspetti negativi. L'«arte più elevata» che è, se non la sintesi, quanto meno lo «strumento» della sua realizzazione è l'«arte bella»<sup>53</sup>. Eccoci così già arrivati al primato dell'estetico.

Ma questo primato viene poi argomentato da Schiller in modo filosoficamente più impegnativo, cioè attraverso un «percorso trascendentale» che si propone d'indagare se la bellezza non sia una «condizione necessaria dell'umanità» e che, per farlo, prende appunto le mosse dal «puro concetto dell'umanità»<sup>54</sup>. Nell'uomo vanno distinti due elementi irriducibili: «qualcosa che permane

---

<sup>51</sup> *Op. cit.*, IV, p. 28.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, VI, p. 36.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, IX, pp. 39-40.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, X, p. 45.

e qualcosa che muta incessantemente», cioè la «persona» e lo «stato»<sup>55</sup>, ovvero - nei termini tradizionali della metafisica - l'elemento soprasensibile e l'elemento sensibile. Due impulsi tendono, procedendo in direzioni opposte, a collegare quei due elementi: il primo impulso spinge a far realizzare la persona nel mondo, l'altro a sollevare dal mondo all'eterno. Sono l'«impulso sensibile» e l'«impulso formale»<sup>56</sup>. Ma la loro opposizione nasconde - osserva Schiller - una più profonda complementarità, perché essi «stanno in azione reciproca: senza forma non vi è materia, senza materia non vi è forma»<sup>57</sup>. Già ognuno dei due impulsi mira, come detto, a collegare i due opposti elementi dell'uomo, ma non può farlo altrimenti che nel senso di una subordinazione unilaterale; invece nell'azione reciproca dei due impulsi ha luogo una subordinazione che, in quanto reciproca, è piuttosto una coordinazione.

Una perfetta azione reciproca tra i due impulsi è (solo) un ideale, precisamente l'ideale dell'umanità, ma è tuttavia possibile che in certi casi l'uomo faccia contemporaneamente «esperienza» dei due elementi che compongono la sua natura e abbia dunque un'«intuizione completa della sua umanità». Casi di questo genere suscitano - dice Schiller - «un nuovo impulso» che, «proprio perché in esso agiscono gli altri due» contemporaneamente, è «opposto singolarmente a ciascuno di essi»<sup>58</sup>. Schiller lo chiama (memore anche del «libero gioco» di cui aveva parlato Kant)<sup>59</sup> impulso al gioco<sup>60</sup> e

<sup>55</sup> *Op. cit.*, XI, p. 45.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, XII, p. 48.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, XIII n. 50, p. 97. Subito dopo Schiller dichiara il suo debito nei confronti di Fichte per quanto riguarda la nozione di «azione reciproca» (qui utilizzata peraltro in un contesto anti-fichtiano, perché finalizzato al primato non dell'etico, ma dell'estetico).

<sup>58</sup> *Op. cit.*, XIV, p. 52.

<sup>59</sup> Cfr. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § 9, pp. 185-87 e *passim*.

<sup>60</sup> Schiller, *op. cit.*, XIV, p. 52. Cfr. anche *op. cit.*, XV, p. 55: «Questo nome [«gioco»] è pienamente giustificato dall'uso linguistico, che suole designare

dice che il suo oggetto è la bellezza<sup>61</sup>.

La dialettica di un elemento che, unificandone altre due, si oppone a ciascuno di essi ricorda quella sopra descritta (e argomentata anche su base linguistica) del principio di finalità. La ricorda tanto più se consideriamo la singolare circostanza per cui il terzo elemento si oppone, così in Kant come in Schiller, agli altri due anche proprio in ciò che essi hanno di comune: in Kant il principio a priori estetico si oppone, per la sua soggettività, al principio a priori teoretico e a quello pratico, che sono invece oggettivi, in Schiller il gioco dell'impulso estetico si oppone alla costrizione sensibile e a quella razionale<sup>62</sup>.

Ciò ci conduce a un'altra triade kantiana sopra ricordata, anzi a due: si è visto che per Kant delle tre forme di compiacimento (per il gradevole, per il bello e per il buono), la seconda può essere provata solo solo dall'uomo, in quanto ente a un tempo sensibile e razionale. Ma se le cose stanno così, allora si può fare, con Schiller, un passo ulteriore: l'esperienza estetica vale come l'unica esperienza in cui l'uomo - come appena visto - può avere «l'intuizione completa della sua umanità».

Eccoci così al *quod demonstrandum erat*: «per ragioni trascendentali» sussiste l'«esigenza» di un «impulso al gioco» che esprima la «perfezione» dell'uomo. Ovvero: «Se «deve esistere un'umanità», «deve esserci una bellezza»<sup>63</sup>. C'è perfetta reciprocità fra le nozioni di «uomo»,

---

con la parola gioco tutto ciò che non è contingente né soggettivamente né oggettivamente, e che tuttavia non è cogente né interiormente né esteriormente».

<sup>61</sup> Cfr. *op. cit.*, XV, pp. 53-54: se l'oggetto dell'impulso sensibile è la «vita» e quello dell'impulso razionale o formale è la «forma», quello dell'impulso che li unifica sarà la «forma vivente», espressione che - dice Schiller - può adeguatamente designare appunto la «bellezza». Più avanti (*op. cit.*, XX, p. 80) Schiller precisa che la bellezza è «forma, poiché la contempliamo, ma al tempo stesso è vita, poiché la sentiamo».

<sup>62</sup> Cfr. *op. cit.*, XIV, p. 53.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, XV, p. 54.

«gioco» e «bellezza»: «L'uomo con la bellezza deve solo giocare e deve giocare solo con la bellezza»<sup>64</sup>. L'eventuale fraintendimento secondo cui il gioco non è qualcosa di serio e dunque non vale poi molto viene esplicitamente rintuzzato da Schiller rovesciando questa gerarchia<sup>65</sup>. Dunque, «l'uomo gioca soltanto quando è uomo nel senso pieno del termine, ed è interamente uomo solo laddove gioca»<sup>66</sup>.

Questo primato antropologico dell'estetico viene poi ribadito da Schiller proponendo, come ripresa della dottrina dei tre impulsi, quella dei quattro stati: determinabilità passiva, determinazione passiva, determinabilità attiva e determinazione attiva<sup>67</sup>. La prima è una sorta di grado zero, la seconda è la determinazione sensibile, la quarta è la determinazione razionale. La terza, che media fra il sentire e il pensare, è quella dello stato estetico<sup>68</sup>. Così denominandola, Schiller coglie l'occasione per un «chiarimento» (davvero notevole) sul significato del termine «estetico»: la «qualità estetica» di un fenomeno - dice - è ciò che in esso, a differenza della qualità fisica, di quella logica e di quella morale, «si può rapportare alla totalità delle nostre diverse forze, senza essere un oggetto determinato per una sola di esse»<sup>69</sup>. «Estetico», dunque,

<sup>64</sup> *Op. cit.*, XV, p. 56.

<sup>65</sup> Cfr. *op. cit.*, XV, p. 55: «Il gradevole, il buono, il perfetto l'uomo li prende soltanto sul serio, ma con la bellezza egli gioca».

<sup>66</sup> *Op. cit.*, XV, p. 56.

<sup>67</sup> Cfr. *op. cit.*, XIX 62, pp. sgg. Nelle lettere XIX-XXIII si tocca, come afferma Schiller in un abbozzo di lettera a Fichte del 3 agosto 1795, il «nerbo della questione». E appunto su questo gruppo di lettere si è concentrata l'interpretazione di Heidegger, *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wintersemester 1936-37 (Seminar-Mitschrift von Wilhelm Hallwachs)*, hrsg. v. U. von Bülow, Deutsche Schiller-Gesellschaft, Marbach 2005, tr. it. di A. Ardivino: *Introduzione all'estetica. Le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo di Schiller*, Carocci, Roma 2008.

<sup>68</sup> Cfr. Schiller, *op. cit.*, XX, p. 67.

<sup>69</sup> Cfr. *op. cit.*, XX, n. 68, p. 100.

vale secondo Schiller come sinonimo di «onnilaterale». E così, nella definizione stessa di «educazione estetica» (cioè proprio della nozione che dà il titolo all'opera) rientra non solo il riferimento, ovvio, al «gusto» e alla «bellezza», ma anche il fatto che tale educazione «ha come intento quello di formare il complesso delle nostre forze sensibili e spirituali nella più grande armonia possibile»<sup>70</sup>. Se la determinabilità passiva è un'«infinità vuota»<sup>71</sup>, la determinabilità attiva, ovvero lo stato estetico, è invece un'«infinità piena»<sup>72</sup>, dato che essa «abbraccia la totalità dell'umanità» e dunque «deve racchiudere in sé, in potenza, ogni singola manifestazione di essa»<sup>73</sup>.

4. Il passo ulteriore è quello che conduce dal primato antropologico dell'estetico a un suo primato metafisico. Questo passo ulteriore è anche l'ultimo, almeno nel senso che non si vede come si potrebbe attribuire un primato più alto. Esso si compie con l'idealismo romantico. Esemplare al riguardo è un testo, scritto probabilmente nel 1796, che è stato riscoperto e pubblicato, all'inizio del Novecento, presentandolo come «il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco»<sup>74</sup>. Si tratta

<sup>70</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, XXI, p. 67.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, XXI, p. 68.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, XXII, p. 69.

<sup>74</sup> Cfr. Franz Rosenzweig, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Ein handschriftlicher Fund*, 1917, ora in *Mythologie der Vernunft. Hegels »ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus«*, hrsg. v. C. Jamme und H. Schneider, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, tr. it. di L. Amoroso: Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, Edizioni ETS, Pisa 2007. Nel seguito riprendo parzialmente quanto osservato nel commento a questa edizione (e del mio »*Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie*« in *Kunst-Religion-Politik*, hrsg. v. A.P. Olivier und E. Weisser-Lohmann, Fink,, München 2013) al quale rimando comunque per sviluppi più ampi e riferimenti alla letteratura critica, mentre notizie più dettagliate sul problema dell'attribuzione si potranno trovare nell'introduzione del volumetto.

di un frammento brevissimo (una pagina scritta sui due lati), ma densissimo e per più versi enigmatico. Un primo enigma riguarda la paternità: la grafia è di Hegel, ma chi lo pubblicò lo attribuì a Schelling e altri, dopo di lui, a Hölderlin. Stranamente solo decenni dopo la sua pubblicazione è stata rivendicata con forza la paternità hegeliana<sup>75</sup>.

Non entro qui nel merito di questo problema (su cui si sono confrontate e scontrate intere generazioni di studiosi), perché esso è scarsamente rilevante per il nostro tema. Comunque, il fatto che il testo possa essere attribuito, non senza buone ragioni, a ciascuno di questi tre autori ben si spiega con i loro rapporti strettissimi al momento a cui risale il frammento, cioè subito dopo il periodo in cui erano stati compagni di studi<sup>76</sup>. E proprio anche come prodotto di un «confilosofare» il testo può essere considerato un documento esemplare del primo idealismo<sup>77</sup>.

Più interessante per il nostro tema è un elemento di enigmaticità che concerne il contenuto: il frammento si apre richiamando la tesi kantiana del primato della ragion pratica (e avanzando l'esigenza di svilupparla)<sup>78</sup>, ma poi arriva a proclamare che «l'atto supremo della ragione [...] è un atto estetico»<sup>79</sup>. Quel primato della ragione estetica sulla cui possibilità ci siamo interrogati a proposito di Kant viene qui dunque affermato a chiare lettere.

Ciò accade rimandando al contempo a Platone, ovvero in riferimento all'«idea della bellezza», prendendo la

<sup>75</sup> Cfr. Otto Pöggeler, *Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus*, 1965, ora in *Mythologie der Vernunft*, cit.

<sup>76</sup> Come testimonianza di questi rapporti strettissimi cfr. Hegel, *Epistolario*, vol. I, a cura di P. Manganaro, Guida, Napoli 1983, pp. 99-142 (= anni 1793-1796).

<sup>77</sup> Ma anche, in anticipo di un paio d'anni, del primo romanticismo. Il primo idealismo e il primo romanticismo - e le loro estetiche - sono infatti almeno in parte coincidenti: si pensi soprattutto al giovane Schelling.

<sup>78</sup> Cfr. *Il più antico programma di sistema*, cit., p. 21.

<sup>79</sup> *Op. cit.*, p. 23.

parola nell'elevato senso platonico»<sup>80</sup>. Kant e Platone hanno in effetti in comune il fatto di attribuire una funzione di mediazione alla bellezza<sup>81</sup>. Ma parlare di un «primato» della bellezza in Platone è problematico<sup>82</sup> non meno che in Kant. Proprio qui sta il passo ulteriore che viene fatto adesso, affermando che l'idea della bellezza è «l'idea che le unifica tutte». Combinando Platone e Kant e andando oltre entrambi (anche perché Platone viene letto attraverso il neoplatonismo e Kant attraverso Schiller), il frammento afferma: «Verità e bontà sono affratellate solo nella bellezza»<sup>83</sup>.

Temi non dissimili si trovano, a quell'altezza cronologica, soprattutto in uno degli amici ed ex compagni di studi: Hölderlin<sup>84</sup>. In un testo preparatorio al suo romanzo *Hyperion* egli afferma per esempio che solo nella bellezza abbiamo un presentimento di quella «pace infinita» che potrà esserci con la possibile riunificazione alla natura, all'originario *Hen kai Pan*<sup>85</sup>. Nel romanzo stesso, poi, si legge che «il nome di ciò che è l'Uno e il Tutto» è «Bellezza»<sup>86</sup>. E in quegli anni

---

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Per Platone cfr. sp. *Symp.* 210a-212a e *Phaidr.* 249-250d. Sulle analogie fra i due autori sul tema della bellezza (nonostante la scarsa conoscenza che Kant aveva di Platone) cfr. Alberto L. Siani, *Kant e Platone. Dal mondo delle idee all'idea nel mondo*, ETS Edizioni, Pisa 2007, pp. 141-177.

<sup>82</sup> Lo si può fare, a rigore, solo nel senso che la bellezza soltanto può essere vista con gli occhi del corpo perché porta fino nel mondo sensibile lo splendore che tutte le idee hanno nel loro mondo: cfr. ancora *Phaidr.* 250d.

<sup>83</sup> *Il più antico programma di sistema*, cit., p. 23.

<sup>84</sup> Per questo, benché solo pochi studiosi attribuiscono il frammento a Hölderlin, molti sono invece disposti ad ammettere una sua influenza sull'autore relativamente a questo punto.

<sup>85</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano 2004, p. 58. Questa breve prefazione alla penultima stesura del romanzo si conclude significativamente con le parole: «Platone santo, perdonaci! abbiamo gravemente peccato contro di te».

<sup>86</sup> Hölderlin, *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* (1797-1799), tr. di M. Bertamini e F. Ferrari: *Iperione o*

l'influenza di Hölderlin su Hegel non fu certo di poco conto, come si vede anche solo dalla poesia hegeliana *Eleusis*<sup>87</sup>.

Un paio d'anni dopo, il primato dell'estetico sarà la parola conclusiva nel sistema idealistico del terzo amico, cioè di Schelling. Riprendendo fra l'altro l'esigenza schilleriana dell'integralità dell'uomo, ma ripensandola in un contesto decisamente metafisico, Schelling afferma per esempio: «La filosofia raggiunge bensì il supremo, ma conduce fino a questo punto, per dir così, soltanto un frammento dell'uomo. L'arte conduce l'uomo intero, così com'esso è, fino a quel punto, cioè alla conoscenza del supremo, e su questo riposa l'eterna differenza e il miracolo dell'arte»<sup>88</sup>.

Per concludere questo cenno al primato dell'estetico nel primo idealismo è opportuno infine mettere in luce un aspetto della questione finora non tematizzato: l'aspetto storico. La tesi di quel primato si collega infatti a una concezione dialettica della storia, il cui senso va ora meglio chiarito. Come punto di riferimento possiamo prendere ancora una volta il solito frammento che, proprio poco dopo il riferimento all'idea della bellezza, afferma: «La poesia riceverà così una dignità superiore, ritornerà a essere, alla fine, ciò che era all'inizio: *maestra dell'umanità*»<sup>89</sup>.

Si tratta anche di una ripresa e uno sviluppo di un

---

*l'eremita in Grecia*, Guanda, Milano 1981, p. 75. Iperione usa anche un'altra espressione greca per definire l'«essenza della bellezza»: «*Hen diaphéron heautò* (l'Uno distinto in se stesso)». L'espressione è (come Iperione stesso ricorda) di Eraclito, ma la fonte è ancora una volta il *Simposio* platonico (187a), dove quelle parole sono pronunciate (in modo leggermente diverso) dal personaggio di Erissimaco.

<sup>87</sup> Cfr. Hegel, *Epistolario*, cit., pp. 134-37.

<sup>88</sup> Cfr. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, 1800, tr. di G. Boffi: *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano 2006, p. 585.

<sup>89</sup> *Il più antico programma di sistema*, cit., p. 25. Val la pena di notare che in un primo tempo l'autore aveva scritto *Geschichte* («storia»), poi cancellato e sostituito con *Menschheit* («umanità»): cfr. *op. cit.*, p. 24.

tema schilleriano. In una poesia di alcuni anni prima, per esempio, Schiller aveva celebrato gli artisti perché è solo con l'arte che la civiltà ha inizio ed è con essa sola che può giungere a compimento<sup>90</sup>. E il tema era stato poi ampiamente sviluppato nelle lettere che fin dal titolo nominano l'«educazione estetica»: essa sola può formare una nuova umanità in grado di risolvere anche sul piano politico i problemi del mondo moderno senza per questo perdere i frutti del progresso<sup>91</sup>. Il riferimento, fondamentale, all'antico era dato dal controesempio dei Greci, che riuscirono a «congiungere in una splendida umanità la giovinezza della fantasia con la virilità della ragione»<sup>92</sup> e che quindi possono valere come ideale incarnato dello stato estetico.

Queste lettere di Schiller, scrive Hegel a Schelling, sono un «vero capolavoro»<sup>93</sup>. Hölderlin non è certo meno colpito e vorrebbe svilupparle ulteriormente<sup>94</sup>. Al suo Iperione fa affermare un'identità, assai schilleriana, tra bellezza e umanità<sup>95</sup>, rappresentata esemplarmente dagli Ateniesi e pronta a rinnovarsi, nel segno della bellezza, quando «si rinnoverà l'antica alleanza degli spiriti»<sup>96</sup>. E questo annuncio escatologico (col quale si

---

<sup>90</sup> Cfr. Schiller, *Die Künstler* (1789), vv. 393-97 (in Idem, *Schiller, Poesie filosofiche*, a cura di G. Pinna, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 33). In una lettera a Körner del 9 febbraio 1789 Schiller commenta questi suoi versi dicendo che «c'è la pienezza dell'uomo solo quando quando la cultura scientifica e morale si risolve di nuovo nella bellezza».

<sup>91</sup> Cfr. Schiller, *L'educazione estetica*, cit., II, p. 25. Il nesso fra l'arte, da un lato, e la storia e la politica, dall'altro, è poi ripreso nelle ultime cinque lettere (cfr. *op. cit.*, XXIII-XXVII, pp. 71-91). Su questi temi cfr. Pietro Montani, *Schiller. Il «politico» e lo «storico» ai confini dell'estetica in Schiller e il progetto della modernità*, cit.

<sup>92</sup> Schiller, *op. cit.*, II, p. 32.

<sup>93</sup> Cfr. la lettera di Hegel a Schelling del 16 aprile 1795.

<sup>94</sup> Lettera di Hölderlin a Niethammer, 24 febbraio 1796.

<sup>95</sup> Cfr. Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 97.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, p. 108.

conclude il primo volume del romanzo)<sup>97</sup> può ben essere avvicinato a quello col quale si conclude il *Systemprogramm*<sup>98</sup>.

Subito prima di questa sua conclusione, il frammento auspica la creazione di una «nuova mitologia»<sup>99</sup>. Si tratterà, più precisamente, di una «mitologia della ragione». Ma «mitologico» - viene affermato - è lo stesso che «estetico». E dunque in questa formulazione ritroviamo l'idea di una ragione estetica e di un suo primato.

Se la formulazione, anch'essa presente nel frammento, di una «religione sensibile»<sup>100</sup> richiama gli scritti giovanili di Hegel, in particolare il frammento di Tubinga<sup>101</sup>, l'idea di una «nuova mitologia» richiama invece innanzi tutto Schelling, il quale, nell'opera già citata, indica come «tramite del ritorno della scienza alla poesia» appunto una «nuova mitologia»<sup>102</sup>, così come l'antica mitologia fu, all'inverso, il tramite della nascita della scienza dalla poesia<sup>103</sup>. Inoltre, questa idea compare anche, contemporaneamente, in un testo della rivista romantica «Athenäum»: all'interno di un dialogo sulla poesia composto da Friedrich Schlegel come rielaborazione letteraria delle discussioni realmente

---

<sup>97</sup> Ma vale la pena di ricordare che nel secondo volume il tentativo di Iperione di ricondurre la sua patria, la Grecia, all'antico splendore, liberandola dal dominio turco, fallisce miseramente.

<sup>98</sup> Cfr. *Il più antico programma di sistema*, cit., p. 27: «Uno spirito superiore, inviato dal cielo, deve fondare fra noi questa nuova religione che sarà l'ultima, la più grande opera dell'umanità».

<sup>99</sup> *Op. cit.*, p. 25.

<sup>100</sup> *Ibidem*. Essa - viene detto con formule efficaci - dovrà essere al contempo un «monoteismo della ragione e del cuore» e un «politeismo dell'immaginazione e dell'arte».

<sup>101</sup> Cfr. Hegel, *Scritti giovanili*, vol. I, a cura di E. Mirri, Guida, Napoli 1993, pp. 169-199, dove ritroviamo anche il rimando all'ideale greco.

<sup>102</sup> Cfr. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, cit., p. 581.

<sup>103</sup> Cfr. anche *op. cit.*, p. 563.

avvenute fra i membri del circolo di Jena, un personaggio che è almeno in parte portavoce proprio di idee di Schelling tiene appunto un «discorso sulla mitologia». In esso si afferma l'esigenza di elaborare una nuova mitologia che non sarà, come l'antica, il «primo fiore [...] della fantasia giovanile», ma che «deve, al contrario, essere formata dalla profondità estrema dello spirito»<sup>104</sup>. E nella breve discussione che segue il discorso viene poi ribadita, in consonanza con gli altri testi appena citati, la tesi secondo cui «i massimi misteri di tutte le arti e di tutte le scienze sono proprietà della poesia. Da essa tutto è sgorgato e in essa tutto deve rifluire»<sup>105</sup>.

5. Sia che Hegel abbia composto lui stesso il *Systemprogramm* (ma con decisive influenze di Schelling e, ancor più, di Hölderlin), sia che l'abbia solo scritto sotto dettatura oppure trascritto, è comunque probabile che in quegli anni egli non fosse troppo lontano da quell'idea di un primato dell'estetico vagheggiata dai suoi amici e sostenuta poi da tutto il primo romanticismo tedesco. Ma nella sua estetica matura<sup>106</sup> troviamo affermato quasi l'opposto: non il primato, bensì la morte o la fine dell'arte. Tuttavia, le cose sono più complesse e l'opposizione cela anche una qualche continuità.

Cominciamo osservando che, benché egli ritenga più corretto parlare di «filosofia dell'arte» anziché di «estetica»<sup>107</sup>, il rimando alla sensibilità, espresso dal

---

<sup>104</sup> Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie* (1799-1800), tr. di D. Mazza: *Dialogo sulla poesia in Athenaeum 1798-1800*, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 2009, pp. 671-72.

<sup>105</sup> *Op. cit.*, p. 678.

<sup>106</sup> Come base testuale privilegiata utilizzerò qui la *Nachschrift Hotho* del 1823, tr. di P. D'Angelo: *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2000, facendo comunque qualche riferimento anche all'edizione a stampa curata dallo stesso Hotho poco dopo la morte di Hegel: *Estetica*, tr. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1997.

<sup>107</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 5. Anche una dizione come «callistica» è inadeguata, perché rimanda al bello in generale, mentre è solo il bello artistico (e non anche

nome baumgarteniano, è comunque fondamentale anche in Hegel, dato che l'arte, se è accomunata alla religione e alla filosofia per il fatto «di esprimere e di portare a coscienza il divino, le supreme richieste dello spirito», è al contempo distinta da quelle altre due forme dello spirito per il fatto di farlo appunto «in maniera sensibile»<sup>108</sup>. Proprio questa determinazione «anfibia», sensibile-spirituale, dell'arte, era stata, come si è visto, un argomento a favore di un suo primato. Ma nel contesto della filosofia dello spirito *assoluto* di Hegel essa costituisce invece un problema, tanto da rendere dubbio lo stesso diritto di cittadinanza dell'arte in questa sfera<sup>109</sup>.

Hegel tenta di risolvere il problema attribuendo all'arte una posizione subordinata: «L'arte è un modo per lo spirito di portare a coscienza i suoi interessi, l'arte, però non è il modo più alto di esprimere la verità»<sup>110</sup>. Per i nostri scopi non c'interessa discutere la riuscita del tentativo, ma osservare che in questo modo non c'è nemmeno più la possibilità di un primato dell'estetico.

Hegel lo afferma a chiare lettere, in polemica col romanticismo: è un «traviamento» «prendere l'arte come il modo assoluto»; proprio perché l'arte «ha un materiale sensibile», «solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto dell'arte». Il seguito del brano introduce una fondamentale determinazione storica: «C'è un'esistenza più profonda dell'idea, che il

---

quello naturale) l'oggetto vero e proprio della trattazione di Hegel.

<sup>108</sup> Hegel, *Lezioni di estetica*, cit., p. 7.

<sup>109</sup> Per es. il § 559 dell'*Enzyklopädie* del 1830 (Hegel, *L'Arte nell'enciclopedia*, tr. di A.L. Siani, Edizioni ETS, Pisa 2009, p. 21) nega che l'arte rientri davvero nello spirito assoluto. Sul problema cfr. Paolo D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 191-203.

<sup>110</sup> Hegel, *Lezioni di estetica*, cit., p. 8 (da cui sono tratte, salvo diversa indicazione, anche le citazioni che seguono; cfr. comunque anche Idem, *Estetica*, cit., pp. 14-15).

sensibile non è più in grado di esprimere, e questo è il contenuto della nostra religione, della nostra cultura». Quella che Hegel chiama «nostra cultura» è la cultura moderna, quella che chiama «nostra religione» è la «cristiana nel suo grado più elevato», cioè quella protestante.

Ma, almeno in linea di principio, anche già prima di quell'evento fondamentale della modernità che è la Riforma, è venuta meno, per l'arte, la possibilità di essere l'espressione adeguata delle esigenze supreme dello spirito. Nonostante l'esistenza e la grandezza dell'arte cristiana precedente la Riforma, quest'arte non era già più (per dirlo con un termine usato da Hegel precedentemente) una «religione artistica»<sup>111</sup>, ma semmai un'«arte religiosa»<sup>112</sup>. Ma è invece solo nella religione artistica, ovvero - per tornare alla concettualità propria delle lezioni di estetica - nella forma d'arte classica, che vale davvero ciò che dovrebbe caratterizzare l'arte in generale: essere adeguata espressione sensibile dello spirito.

Ciò ha implicazioni fondamentali per il nostro tema. Abbiamo visto che nell'idealismo romantico la tesi di un primato dell'estetico era connessa con una certa concezione della storia. Ciò accadeva, a ben vedere, facendo valere due tesi distinte: quella secondo cui c'è stato un momento storico peculiare (la civiltà greca) in cui l'estetico ha avuto il primato, come espressione di un'umanità perfetta, e quella secondo cui anche nella

---

<sup>111</sup> Cfr. Idem, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), tr. di G. Garelli: *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008, pp. 460 sgg. La tripartizione (fatta valere in quest'opera) di religione naturale, religione classica e religione rivelata corrisponde peraltro solo parzialmente a quella (fatta valere nelle lezioni di estetica) di arte simbolica, arte classica e arte romantica, innanzi tutto per l'ovvio motivo che la prima è fatta dal punto di vista della religione, la seconda, invece, da quello dell'arte, e poi perché, nella *Phänomenologie*, Hegel non prende direttamente in considerazione la possibilità di un'arte cristiana.

<sup>112</sup> Cfr. Peter Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973-74; trad. it. *La poetica di Hegel*, Einaudi, Torino 2007, p. 146.

modernità - o, meglio, come superamento delle lacerazioni della modernità - è possibile che si dia di nuovo e in modo nuovo un primato dell'estetico che segni il compimento della storia. Lo Hegel maturo condivide la prima tesi, ma non la seconda. Per lui non c'è un primato dell'estetico, ma c'è stato. C'è stato in una condizione del mondo ormai remota e superata: «Nell'arte classica è realizzato il concetto del bello; non potrà esservi niente di più bello»<sup>113</sup>. L'arte successiva non solo è meno bella, ma - soprattutto - non corrisponde più al concetto del bello.

Questo non toglie, tuttavia, che quest'arte post-classica (l'arte romantica o cristiana), per quanto meno perfetta<sup>114</sup>, sia più elevata, nel senso di essere comunque un'espressione di esigenze più alte dello spirito<sup>115</sup>. Solo che queste esigenze non nascono più sul terreno dell'arte (com'era in Grecia)<sup>116</sup>. Ne deriva anche che nell'arte religiosa, in quanto distinta dalla religione artistica, le istanze dell'arte e quelle della religione sono sì combinate insieme, ma non sono affatto coincidenti, tant'è vero che l'appropriatezza di un'opera a fini di devozione e il suo valore artistico possono ben dar luogo a valutazioni divergenti<sup>117</sup>.

Ulteriore spartiacque è, come già detto, la modernità e quindi, per quanto riguarda la storia delle religioni, la Riforma. L'aniconismo protestante<sup>118</sup> rende impossibile (o, comunque, non seria) una pittura sacra<sup>119</sup>. Ma al

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 174. Cfr. anche *op. cit.*, p. 232.

<sup>114</sup> Con la forma d'arte romantica si riproduce, a un livello più alto (e in modo per certi versi opposto), ciò che caratterizzava la forma d'arte precedente quella classica, cioè l'arte simbolica: cfr. *op. cit.*, p. 184.

<sup>115</sup> Cfr. per es. Idem, *Estetica*, cit., p. 493.

<sup>116</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 567-68.

<sup>117</sup> Cfr. Idem, *Lezioni di estetica*, cit., p. 171 e p. 247.

<sup>118</sup> Prescindo qui dalla questione del rapporto fra l'aniconismo protestante e quello ebraico, collocato da Hegel nella forma d'arte simbolica.

<sup>119</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 197: «Quando [...] un protestante rappresenta Maria, in ciò egli non fa veramente sul serio».

contempo proprio la «devozione protestante» (e la connessa «virtù borghese») sono il terreno su cui si sviluppa, per restare al campo della pittura, la «scuola olandese»<sup>120</sup>. Quest'ultima può ben valere come esempio paradigmatico, per Hegel, dell'arte moderna, cioè della terza fase dell'arte romantica (dopo quella della «cerchia religiosa» e quella della «cerchia mondana»): l'arte del «formalismo della soggettività»<sup>121</sup>. L'espressione indica che l'arte non ha più contenuti sostanziali, ma che tutto si concentra sull'«abilità formale, soggettiva» dell'artista, a cui corrisponde, dall'altro lato, l'atteggiamento della «critica»<sup>122</sup>.

Tornando al brano hegeliano da cui abbiamo preso le mosse: noi «non adoriamo più alcuna opera d'arte, e il nostro rapporto con l'opera d'arte è di tipo più meditativo»<sup>123</sup>. Le opere d'arte non sono più espressione immediata delle più alte esigenze dello spirito, ma invitano alla critica, alla riflessione, al pensiero. Proprio per questo, però, «la scienza dell'arte è divenuta un bisogno più che nel tempo antico»<sup>124</sup>. Il venir meno, in Hegel, del primato dell'estetico (o, più precisamente, la sua dislocazione nel passato) si collega così alla necessità e alla rilevanza dell'estetica<sup>125</sup>: forse l'arte è morta, ma l'estetica - per fortuna di noi che l'insegnamo - gode invece di ottima salute!

---

<sup>120</sup> *Op. cit.*, p. 194.

<sup>121</sup> *Op. cit.*, p. 188.

<sup>122</sup> *Op. cit.*, p. 198.

<sup>123</sup> *Op. cit.*, p. 8.

<sup>124</sup> *Ibidem*. Cfr. anche Idem, *Estetica*, cit., p. 16.

<sup>125</sup> Cfr. anche Idem, *Lezioni di estetica*, cit., pp. 301-302.