

Estetica e fine dell'estetica

di Giampiero Moretti

Cercando un punto di partenza adeguato al titolo, mi rendo conto che forse non ve ne è uno migliore del richiamo a quel che spesso è considerato – non sappiamo quanto a torto o a ragione – il segnale dell'inizio del pensiero in Occidente. Certo, è dell'estetica e della sua particolare storia che si vorrebbe qui trattare; ma come negare che valga la pena di rifarsi alla tanto celebrata origine della filosofia dallo “stupore”, dalla *meraviglia*? Stupore e meraviglia non riguardano infatti *soltanto* l'esistenza, e la constatazione sensibile dell'esistenza dell'ente, il suo essere emerso dal nulla all'essere (e quindi, da ciò, la sua presenza, che darebbe senz'altro origine alla riflessione filosofica); stupore e meraviglia (nella loro origine alla riflessione filosofica) si legano alla presenza dell'ente grazie ad un'invisibile, ma avvertibile e avvertita, *aura*, che circonda da ogni parte l'ente, ed il suo manifestarsi, un'aura che è a sua volta accompagnata dalla reazione (felice, incuriosita, atterrita, stupita, meravigliata) dell'essere umano che, appunto sensibilmente, si trova *nell'aura* e *con essa* dinanzi all'ente. Se così stanno le cose, il legame della nascita della filosofia con l'ontologia della bellezza, e dunque con un territorio che sarebbe disciplinarmente diventato l'ambito dell'estetica dalla metà del Settecento in poi, è qualcosa di accertato quanto di antico, di originario. La dimensione “estetica”, in senso lato, fa in tal senso parte della nascita della filosofia e contribuisce alla sua stessa generazione. Non è sotto molti aspetti altamente significativo che l'*aura*, elemento che successivamente tanto avrebbe significato per l'estetica, si farebbe presente nella *semplice* comparsa dell'ente? Aura sarebbe così lo stupore originario e meravigliato che attrae l'umanità sensibilmente diretta all'ente che appare. Non un *di più*, ma un *ineliminabile*; non un qualcosa di particolarmente connesso e dipendente da un tipo di ente, ma piuttosto il modo di farsi avanti, di farsi vedere di ogni ente. Non dobbiamo dunque sottovalutare questa circostanza: proprio la riflessione sulla *scomparsa* dell'aura, persino sulla necessità che l'aura (che circonda l'ente)

debba (sia destinata a) scomparire, si palesa forse non casualmente nel momento di massima crisi del pensiero filosofico occidentale, un momento (la seconda metà del secolo scorso) in cui, sempre forse non casualmente, l'estetica, disciplinarmente e contenutisticamente, entra in crisi assieme alla filosofia tutta e sembra però scampare almeno parzialmente al proprio declino, comune a quello della filosofia, attraverso la *rinuncia* al suo originario carattere fenomenico-auratico.

La prospettiva che ho cercato di definire fin qui, relativamente all'estetica intesa in senso ontologicamente amplissimo, possiamo utilizzarla per prendere in considerazione uno studio di Alfred Baeumler del 1934 che per molti aspetti rappresenta un felicissimo e sintetico incontro di teoria e storia dell'estetica. Alla sua prima riga leggiamo: "La riflessione estetica non è nata con l'apparizione dell'arte, ma con quella del bello"¹. Il termine *riflessione* ha qui un significato terminologicamente non essenziale, indica semplicemente l'inizio di quel pensiero che viene storicamente caratterizzato come *estetico* e che gradualmente occuperà sia lo spazio del bello sia quello dell'arte. Ma il punto è l'apparire del bello, e cioè il presentarsi dell'ente circonfuso dall'aura che, visibile/invisibile, induce l'essere umano alla meraviglia. La considerazione della disciplina estetica come una riflessione sulla meravigliosità dell'ente, che si offre alla sensibilità (*aisthesis*), fa della sensibilità stessa qualcosa, il cui raggio d'azione non può essere rivolto esclusivamente all'ente, ma all'essere come luogo d'origine dell'ente e dell'aura, provenienza tanto del visibile/percepibile quanto dell'invisibile/avvertibile; la sensibilità di cui qui si parla, dunque, quella che viene letteralmente *contagiata* dal bello, rinvia ad un suo aspetto ontologico essenziale, programmatico e processuale inaggrirabile, che sospinge la sensazione propria dell'essere vivente in una dimensione che è senz'altro proiettata fin dall'inizio verso l'invisibile attraverso una per così dire naturale esperienza di trasparenza del visibile. La sensibilità come oltrepassamento e, forse ancor meglio, *attraversamento* della materia. Un attraversare che suscita e che, dalla trasparenza, può anche condurre alla trasfigurazione, che è poi il vero e proprio territorio dell'arte. Ogni tentativo di ricondurre l'arte al fenomeno riscontrabilmente sensibile-percettivo, di confinare l'arte all'imitazione, consegna

¹ A. Baeumler, *Ästhetik* (aus dem *Handbuch der Philosophie*, Abteilung I, Beitrag C), München-Berlin 1934; Oldenburg, München-Wien 1972; A. Baeumler, *Aufzeichnungen zur Theorie der Kunst* (appunti tratti dal *Nachlaß* di Baeumler, rivisti e ordinati da Marianne Baeumler); tr. it. di G. Lacchin (a cura di), *Estetica e annotazioni sulla teoria dell'arte*, Edizioni Unicopli, Milano 2009, p. 29.

perciò stesso l'arte al suo grado di certo più misurabilmente realistico e osservabile, e tuttavia anche al suo aspetto meno *libero*. Entriamo, con questo accenno alla *libertà*, nell'ambito del(la) *fine*, che si presenta perciò non solo come conclusione ma in primo luogo anche come possibile *fine*, e cioè come *scopo*, che però porta da sempre in sé una potenziale *conclusione*.

In Platone troviamo il concetto e la parola bello (*kalòn*) in relazione a tante cose e tanti domini, ma per il percorso che stiamo facendo ne dobbiamo considerare solo alcuni: quello politico (Stato), quello pedagogico (educazione individuale) e quello erotico (Eros). Anima, vita e bellezza sono le parole-chiave che denominano quei territori. Ma è qui che iniziano molti problemi: l'universalità potenziale del bello, e il manifestarsi (altrettanto potenzialmente) infinito della bellezza, inducono facilmente a credere che la gerarchia non rivesta un ruolo centrale nell'essere; la scelta, tuttavia, la libera possibilità autentica della scelta, discende invece dalla gerarchia che, disponendo l'ente secondo una direzione e un significato, consente secondo Platone all'essere umano di orientarsi in quello che potremmo anche chiamare un *sistema delle auree*, per scegliere appunto liberamente. I tre domini su nominati, dunque, vengono come attraversati da una gerarchia ontologica tripartita. Passando al secondo aspetto dell'estetica in Platone, l'arte, è facile rilevare come Platone non abbia con l'arte quello che oggi potremmo definire un rapporto eminentemente *teoretico*, ma, a differenza di Aristotele, *pratico*: ciò può a prima vista risultare un po' spiazzante, abituati come siamo ad usare per Platone il termine *ideale*; ma va ricordato che non di bello si sta qui parlando, bensì appunto di *arte*. E per Platone arte significa mezzo per *educare* il cittadino dello Stato. A tal proposito la riflessione di Platone parte com'è ben noto dall'esame degli effetti di musica e poesia sull'anima dell'uomo, un'analisi che lo conduce a prendere posizione (almeno in parte e per un momento spiritualmente molto significativo della grecità) contro Omero e contro Esiodo, cioè contro coloro che avevano donato col loro canto ai Greci gli dèi dell'Olimpo, il Pantheon per eccellenza. Omero, agli occhi di Platone, ha invece nella sua poesia soprattutto poeticamente *liberato* tutte le passioni umane, ed è perciò che egli non ha potuto *fondare* alcuno Stato. *Imitando* le passioni, poeticamente, esse vengono di fatto *legittimamente* liberate da ogni disposizione gerarchica, rese cioè autonome, in grado di autofondarsi, e dunque Omero non può in alcun modo gareggiare con Platone per la fondazione di uno Stato. Imitando gli *oggetti*, che sono copie delle idee, le opere poetiche non possono, quanto a potere e finalità educativa, essere all'altezza della capacità dialet-

tica di produrre *verità* (dice Socrate); al massimo, l'opera poetica produce *simulacri*. In questa contrapposizione tra i simulacri (esito e frutto di imitazione: *plurali*) e verità (unica e sola: *singolare*), ritroviamo, in ambito *estetico-pedagogico*, il risultato della fondazione metafisica del rapporto tra uno e molti: i molti sono percepiti come illusione, l'uno soltanto è ontologicamente vero. Perché? Molto in sintesi: poiché l'essere è uno, e il divenire, secondo Platone, non va oltre l'apparenza.

Proprio in quest'ultimo punto è possibile individuare il filo che collega la posizione di Platone a quella pitagorica, precedente, per poi procedere nella storia occidentale fino a Vitruvio e al Rinascimento: abbiamo a che fare con un'estetica della *misura* (o norma: *Nomos*), una posizione teorica molto strutturata e definita che respinge la distinzione tra contenuto e forma, rendendo così massimamente *vera* non tanto la *riproduzione della misura* nell'opera (o manufatto) quanto piuttosto l'*applicazione* della misura nell'opera, applicazione (l'aspetto saldamente pratico-pragmatico del platonismo, di cui si diceva prima) che in tal modo mette da parte, nella realizzazione concreta, qualsiasi principio di distinzione/distinguibilità, esaltando senz'altro la potenza metafisica dell'Uno che ignora la storia e il divenire (un'ignoranza superiore, potremmo dire, nel cui ambito il divenire è ricondotto immediatamente, ogni volta, all'essere). L'insistenza (costante seppur non continua, dunque talvolta sotterranea) progressiva di Platone sulla centralità dei concetti di ordine e misura ha come contropartita quella di attenuare la centralità della sua distinzione metafisicamente altrettanto fondamentale tra idea e copia: la misura e l'ordine operano infatti, col loro vigere ovunque nella realtà, contribuendo a mettere fra parentesi o ad eliminare del tutto la distinzione ontologica tra copia e modello. L'imitazione come principio e come applicazione – alla luce di queste riflessioni di Platone, presenti soprattutto ne *Le leggi* – trova perciò espressione e importanza non più tanto nella nozione di riproduzione (con l'implicazione della diminuzione ontologica della copia) quanto piuttosto nel senso complessivo di un'esposizione simbolica nell'opera (o nel manufatto in senso lato) della misura e dell'ordine stessi, con tutta la loro pienezza metafisica, connotando perciò ontologicamente il reale in ogni ambito e livello (gerarchico). In qualche misura, Platone riabilita (e dunque *riammette nell'essere*) persino la rappresentazione-esposizione del sentimento, in precedenza, com'è noto, invece bandita; il tutto purché – sempre secondo Platone – di *giusto* sentimento si tratti: dunque, non un sentire meramente soggettivo (e caduco), bensì intemporalmente esprimente la giustizia e l'ordine, nonché la misura, vale a dire l'e-

sistenza armonicamente ordinata e fondata del cittadino.

Nel circa mezzo millennio che separa Platone da Plotino, per motivazioni storiche oltre che teoriche che qui non ha importanza ricostruire e neppure richiamare, stante la notevolissima mole di lavori sul tema, è facilmente riscontrabile che la posizione di Plotino produca il superamento dei concetti di misura e simmetria alla volta della rivendicazione della superiorità ontologica di *quel* che nella simmetria risplende. In particolare, Plotino riprende il Platone della dottrina delle idee dando però il nome di *spirito* all'idea fondamentale e potentemente ontologica dell'Uno, e attribuendo a quest'ultimo la caratteristica di provenienza aristotelica della formatività, della conduzione a perfezione del principio attivo nel e del prodotto, in maniera che lo *spirito*, nell'accezione appunto plotiniana, si presenta senz'altro come produttivo, formativo, e in fin dei conti anche entusiasticamente (cioè: spiritualmente ispirato) creativo. Plotino contrasta spesso e non casualmente l'idea di un accostamento spontaneo ed automatico tra simmetria/proporzione (da un lato) e bello (dall'altro), poiché a suo avviso il bello è bene che sia (soltanto) *semplice*; esso, come Spirito, è appunto quell'Uno (non composto dunque, in qualunque modo si pensi la composizione) che risplende nel molteplice. L'intento metafisico di Plotino è evidente: vuole che all'Uno pertenga il *sublime* predicato della bellezza, laddove per lui è sublime quel che si solleva (e, per partecipazione, solleva) dalla varietà all'unità (per questo motivo il sublime in Plotino non è quasi mai *contrapposto* al bello). Per quanto concerne invece l'*arte* in senso proprio, Plotino accantona il problema dell'imitazione, nel senso della sua (platonica) svalutazione, insistendo invece non di rado sul carattere di verità dell'arte; benché l'*opera d'arte* resti per sempre ancorata al processo formativo che la riguarda, quel processo mostra e dimostra come, operando su una *mananza*, l'artista si sforzi di colmarla proprio nell'opera, giungendo alla perfezione attraverso un'*intuizione* del bello che *non* passa però principalmente per la sensibilità. Resta tuttavia la preferenza, in Plotino, per la forma-vita che nella *natura* si manifesta a suo dire qualitativamente *meglio* (superiormente) rispetto alla forma-statica dell'(opera d')arte. In Plotino, il procedimento di *elevazione* (= eros-passione), che in Platone aveva come scopo soprattutto la meta spirituale dell'idea e dunque tendeva ad *allontanare* la sensibilità, è ora rivolto invece a recuperare la sensibilità, nel segno di un entusiasmo che si potrebbe ricondurre al momento poetico-tragico-omerico, e dunque pre-filosofico (presocratico) della grecità. La questione centrale che concerne l'aspetto teoretico-cognitivo della posizione di Plotino possiamo provare a riassumerla

così: nell'elevazione verso la bellezza, che comporta un inevitabile distacco dal fenomeno e dalla sua manifestazione, la *conoscenza* della natura di quest'ultimo (come *notizia*, se vogliamo *circoscritta* dal e sul fenomeno stesso: insomma *scientificamente* neutro-oggettiva) non viene aumentata da quel *sublimarsi*, anzi; *piuttosto*, anche se non del tutto in contrapposizione con la neutralità presuntivamente oggettiva della conoscenza, resa impalpabile. Tale impalpabilità è poi l'ineffabile di cui tanta *estetica* si è successivamente alimentata.

Il percorso che conduce da Plotino ad Agostino ha luogo in maniera molto spontanea, anche perché, come osserva acutamente Baeumler "già con Plotino la dottrina platonica delle idee era stata messa al servizio di uno spirito a essa estraneo. Il rapporto fra l'uomo e il mondo spirituale era stato determinato come un rapporto di tipo affettivo, come un rapporto fra il desiderio nostalgico e l'amore; le parole d'ordine 'ritorno' e 'fuga' erano legate appunto a questo e potevano essere interpretate entrambe cristianamente"². In particolare, se da un lato Agostino riflette sulla questione della bellezza sostituendo al *Nous* plotinico il Dio personale cristiano, sottolineando dunque in questo contesto l'importanza sempre maggiore che deve assumere l'*interiorità* dell'afflato spirituale dell'anima e del suo rapporto diretto con Dio (con conseguente svalutazione della *natura* e della *carne*), d'altro canto egli riprende e riafferma in chiave estetica i concetti di simmetria e di misura-numero che gli consentono un cammino curiosamente inverso a quello che aveva compiuto Plotino. Scrive in proposito Baeumler: "Plotino si era elevato dalla bellezza sensibile all'Uno come fonte della bellezza. Agostino passa dalla rappresentazione della bellezza superiore al concetto della bellezza, da questa al concetto della forma, da qui al concetto della misura e da questa al concetto del giusto rapporto (il ritmo). Guidato dal concetto dell'ordine, egli compie il cammino a ritroso verso il fenomeno"³. In tal modo Agostino affianca a buon diritto lo Pseudo-Dionigi come traghettatore e fonte per l'intero Medioevo, della teoria della bellezza, laddove Aristotele si attesta come la fonte medievale della teoria dell'arte.

Alla teoria dell'arte di Aristotele non è toccato il fascino della teoria del bello e della bellezza di Platone, benché anch'essa avesse in realtà di mira, come per il bello di Platone, la conoscenza dell'essere. E, per quanto *Poetica* e *Retorica* abbiano avuto importanza fondamentale nei secoli che hanno seguito la loro stesura, è utile, sempre con Baeumler, rammentare che Aristotele ha inaugurato una forte controtendenza teorica all'idea che esista e debba-possa

² A. Baeumler, *op. cit.*, p. 61.

³ Ivi, p. 65.

esistere soltanto arte bella, poiché nella sua opera non c'è traccia teoretica evidente che consenta di distinguere tra arte in senso amplissimo e arte bella (tanto meno in senso *moderno*). Anzi è probabile che anche nelle parti perdute della sua opera egli non fosse interessato al *bello* inteso di per sé ma appunto solo all'*arte* nelle sue molteplici accezioni. Si comprendono molto meglio non pochi aspetti della dottrina di Aristotele se si considera che Plotino si rifà a lui per il rapporto forma (*èidos*) materia (*yle*), mentre d'altro canto traspone quei due concetti aristotelici in ambito *mistico*, concetti che in Aristotele erano invece in relazione alla forma dell'essere e all'essere come forma. Non a caso Aristotele pensa, probabilmente per primo, l'essere come organismo, e dunque configura un'accezione estetica in senso più ontologico (che riguarda cioè l'ente) che metafisico. Serve in realtà poco per *inquadrare* appieno la teoria estetica di Aristotele. Materia (*yle*) è tale solo in relazione ad una realtà formatrice-ordinatrice (*èidos*); un rapporto, quello tra materia e forma, che l'organismo in natura produce ed elabora da sé, autonomamente, e dunque *in sé*. Nel mondo artificiale invece, quello cioè dell'arte (della produzione) in senso ampio (e non esclusivamente dell'arte bella, come abbiamo visto), la forma non è inizialmente già *presente* nel prodotto, ma, come immagine-progetto, lo è nell'anima del realizzatore-produttore, indipendentemente dal tipo/specie di prodotto (artistico). È noto che Aristotele aveva una concezione di *anima* ben diversa da quella platonica, una concezione suscettibile di diventare nei secoli successivi quel che infine ci siamo abituati a chiamare familiarmente spirito-mente. Resta viva in lui l'affinità tra i prodotti naturali e quelli dell'arte, affinità immutata nel tempo anche se lo sbilanciamento verso un polo (natura) o l'altro (arte) avrebbe condotto, a fine Settecento-inizio Ottocento, Schelling e la sua filosofia dell'arte ad evidenziare la *superiorità* della singolarità formativo-produttiva (geniale) della natura sulla formatività meno diretta-spontanea dell'arte, e Hegel ad espungere la produzione naturale dall'ambito artistico (spirituale). Prima di loro, Goethe e Schiller, pur in atmosfera ancora del tutto platonico-plotinica, individuavano entrambi nell'idea aristotelica di organismo un riferimento essenziale per le loro stesse opere. La stessa traduzione di *tèchne* con *ars* è qualcosa di pienamente aristotelico. Punto fondamentale è l'elemento induttivo dell'arte poetica, che, sempre per Aristotele, non va affatto considerato inferiore rispetto a quello deduttivo, anzi: l'elemento induttivo, in tutta la sua importanza, giustifica ad esempio la mancata distinzione (in ambito aristotelico) tra artigiano/artista e tra opere finalizzate all'utilizzo, senza peraltro che quest'ultimo venga contrapposto *tout court* al

diletto; per Aristotele, si può infatti operare artisticamente sia agendo nel senso di quel che la natura non è in grado di fare da sé, sia nel senso che l'opera *imita* la natura. *Imitazione* è soprattutto *conformità allo scopo* (ordinativo e formale), per Aristotele. Infine, va rammentato che Aristotele non contempla un'*imitazione* del bello, poiché quest'ultimo in senso proprio è ciò che è conforme alla propria condizione ontologica (perfezione/compimento). Su concetti quali misura, simmetria e proporzione (nell'opera), Aristotele non dice invece cose molto diverse da Platone, e neppure sulla funzione educativa dell'arte in particolare della musica.

Questa minima, e certamente molto stilizzata, ricostruzione della storia del problema estetico, o dell'estetica come problema, è utile esclusivamente alla questione che si pone nel titolo e nell'intendimento di queste considerazioni. Seguendo i punti essenziali del percorso tracciato da Baeumler nel 1934 è difficile non concordare con quello che egli riteneva fosse l'epilogo del percorso stesso: "a partire dal fondamento che ne diede Platone – scrive Baeumler – metafisica della bellezza e teoria dell'arte corrono parallele, respingendosi a vicenda o unendosi tra loro [...]. Nell'"estetico" XVIII secolo [...] le due tendenze raggiungono il loro culmine"⁴. Questo culmine è il cosiddetto battesimo dell'estetica come disciplina filosofica *autonoma e poi speciale*, che avrebbe trovato ulteriore esito nel sistema delle arti (l'ordinamento gerarchico e però al contempo anche mobile delle arti tra di loro) e nella filosofia idealistica dell'arte (l'interpretazione dello sviluppo dell'arte in chiave di filosofia della storia). L'implicito platonismo, che permane sotteso alle concezioni estetiche di Medioevo, Umanesimo rinascimentale e Seicento, per raggiungere nel Settecento quel *culmine* di cui sopra, emerge "sempre dal fatto che viene negato l'essere autonomo dell'opera bella o di quella artistica: se infatti esiste una *bellezza prima*, della quale tutto il resto è solo un'*ombra*, allora ciò che si manifesta in modo armonico resta solo un'apparenza di realtà"⁵. L'affermarsi progressivo dell'idea di genio-talento naturale, e della sua creatività spontanea nell'atto artistico, fenomeno tipicamente settecentesco, contribuisce poi da un lato a valorizzare positivamente la creazione naturale-spontanea rispetto a quella tecnico-artificiale mentre, dall'altro, a privilegiare sempre più il ruolo dell'artista come corrispondente elettivo nell'umanità di quella creazione che avviene spontaneamente in natura. È vero che si apre altresì (o meglio: continua su di un altro livello) la disputa tra *gusto* e *genio* (spesso inteso come sregolatezza-follia), ma ancor più importante è che quella contesa non trova risoluzione

⁴ Ivi, p. 139.

⁵ *Ibid.*

nella *Romantik* tedesca, come invece generalmente si pensa, confondendo romanticismo e teoria della genialità/sublime, ma nelle propaggini dello *Sturm und Drang* presenti e attive ancora in età romantica. Questo distinguo, che può sembrare l'esito di un'analisi condotta internamente alle teorie estetiche mitteleuropee tra Sette e Ottocento, acquista invece importanza essenziale nel momento in cui la concezione – questa sì pienamente romantica – di *simbolo* attenua la componente soggettivistica dell'operare artistico presente nell'eredità settecentesca e apre l'estetica alla *sua fine*, che forse, come detto all'inizio, era anche il *suo fine*.

Naturalmente quella che ho appena definito la concezione romantica del simbolo poggia a sua volta su posizioni precedentemente elaborate e meditate da una notevole serie di poeti e pensatori, a cominciare da Goethe e Schiller, per allargarsi poi a tutti i loro interlocutori contemporanei. Ma il punto centrale è a mio avviso quello cui accennato poco sopra: il *simbolo* romantico, con la sua implicita apertura a natura e storia in chiave – appunto – simbolica, dispone in una connessione armonica e però anche tragica uomo, natura e storia, ricomprendendo lo sviluppo e dunque il divenire senza che quest'ultimo si trasformi in evoluzione progressiva dal basso verso l'altro e soprattutto senza che il momento del contrasto-conflitto tra le forze spirituali che si fronteggiano al suo cospetto venga considerato semplicemente infinito: ogni opera d'arte ne costituisce invece una tregua, un armistizio *bello*; in tal modo, non soltanto natura e storia o empiria e teoria, ma soprattutto paganesimo e cristianesimo entrano in un dialogo fino ad allora mai sperimentato, poiché carico di una palinogenetica attesa e preparazione di un tempo *nuovo*, altro rispetto al fino ad allora eccessivamente astratto ideale di umanità. Il pensiero romantico si erge così a paradigma di una modalità di esistenza umana che oltrepassa enormemente le ristrettezze di un canone estetico *diversa dai precedenti*. La riconduzione della *Romantik* alla manifestazione arbitraria e soggettiva del sentimentalismo, operata da Hegel nella *Fenomenologia* e trasportata da Carl Schmitt, un secolo dopo, sul piano della scienza politica, dimostra ampiamente quanto il movimento romantico sia stato percepito come pericoloso dal pensiero filosofico tradizionale, poiché aveva tentato di *liberare* l'estetica dai suoi vincoli disciplinari per trasformarla in una filosofia della vita in senso ontologico. Diviene allora corretto affermare che l'inizio della *fine* dell'estetica coincida con la *Romantik*, e che la sua fine effettiva avvenga con l'opposizione nietzscheana alla *Romantik* stessa. Tale fine non è dovuta alla determinazione di Nietzsche nel combattere Wagner, come spesso capita di leggere, ma nell'abbaglio filosofico in cui incorre Nietzsche nel momento in cui ritiene che il dionisiaco sia

ontologicamente antiromantico *in quanto* antimetafisico. Il simbolo romantico era infatti già antimetafisico, poiché aveva ricompreso nel tempo simbolico dell'essere (la cosiddetta simbolica della storia) il divenire e il suo afflato rinnovatore, chiamandolo proprio, spesso, col suo nome: Dioniso. A differenza dei romantici, Nietzsche libera però Dioniso dal suo rapporto – romanticamente invece ineliminabile – con il sovrasensibile in quanto invisibile trama significativa del mondo sensibile, raggiungendo però in tal modo soltanto l'esito di consegnare l'esistenza all'insensatezza paradigmatica ed alla volontà di potenza di una soggettività incerta e del tutto priva di modalità minimamente atte a rispondere dell'esercizio artistico della potenza. La distruzione nietzscheana del simbolo segna dunque la fine della *Romantik* ma non quella dell'estetica, che non era ancora giunta alla sua conclusione, poiché il suo *fine* non si era ancora potuto manifestare come *sua fine*.

Tale evento compare nel pensiero di Heidegger. Apparentemente, con Heidegger, ci si trova di fronte al rifiuto dell'estetica, tipico di tutta la sua epoca e condiviso con altri filosofi di provenienza fenomenologica e *lebensphilosophisch*, in quanto la (ri)valutazione dello *Erlebnis* condurrebbe alla sopravvalutazione – ancora una volta questa la vulgata – dell'elemento soggettivo e individualistico, sia nella creazione-valutazione dell'opera d'arte sia nell'espressività artistico-estetica. In realtà, l'opposizione di Heidegger alla nozione di estetica come disciplina filosofica di provenienza metafisica è precedente, in senso aristotelico potremmo quasi dire, alla sua contrapposizione all'estetica dello *Erlebnis*. Heidegger, con la sua nozione di *Da-Sein*, di Esser-ci (qui) di provenienza fenomenologica, rievoca un'apertura spiritualmente romantica verso il superamento della proibizione nietzscheana del simbolo. Certamente il discorso è molto complesso e non può che essere accennato per grandi linee; soprattutto da evitare è l'idea che si voglia qui (ri)proporre un'interpretazione di Heidegger come *ultimo romantico*. Il problema è invece: l'opposizione heideggeriana all'estetica è una prosecuzione oppure un allontanamento dalla posizione antisimbolica di Nietzsche? Comune ad entrambi è certamente l'intransigenza antiplatonica e antimetafisica. Ma nel momento in cui Heidegger (all'inizio degli anni Trenta del Novecento) si decide per Hölderlin, Nietzsche diviene un grande avversario, un avversario con il quale si è compiuto un notevole cammino, ma al quale è necessario contrapporsi. Sulla contrapposizione tra Nietzsche e Heidegger ho insistito a sufficienza in svariate occasioni⁶ e non è qui il caso di ritornarvi.

⁶ Cfr. ad esempio: G. Moretti, *Heidegger contra Nietzsche*, in F. Cattaneo, S. Marino (a cura di), *Da quando siamo in colloquio. Percorsi ermeneutici nell'eredità nietzscheana*.

Quella contrapposizione si ripercuote tuttavia in maniera fondamentale sulla questione del(la) *fine* dell'estetica. La triade nietzschiana dionisiaco-arte-volontà di potenza viene infatti da Heidegger interpretata come l'annuncio (e la possibile realizzazione) del compimento della metafisica occidentale. La scommessa heideggeriana sulla *Seynsgeschichte* e sul ruolo che Hölderlin rivestirebbe al suo interno prende infine il sopravvento, un sopravvento che Heidegger espressamente connette alla *sua* nozione di interpretazione. Il *suo* è in corsivo poiché – che lo si ammetta o meno – riguarda il privilegiato rapporto che Heidegger individua – ossessivamente? – tra il *Da-Sein* di Hölderlin ed il *proprio*⁷. Nella misura in cui, infatti, la soggettività di poeta e pensatore viene per così dire *rimessa* al *Sein*, il *Da* (storico-esistenziale) di entrambi assume la forma dell'opera ancora *incompiuta* (Hölderlin) e dell'interprete che porta l'opera a *compimento* (Heidegger). È per questo motivo che mi è più volte capitato di affermare che senza l'interpretazione heideggeriana l'opera di Hölderlin non esiste(rebbe). Naturalmente, *non* l'opera nel senso storico-letterario del termine, ma quella che si situa sul piano dell'incontro (destinale, indubbiamente) tra *Da-Seyn*, e che non sappiamo se sia effettivamente mai esistita. Con la fine della filosofia (metafisica) e il compito del pensiero, si avvia a compimento non soltanto l'età della filosofia tradizionale, secondo Heidegger, ma altresì una configurazione di essere umano (*Da-Seyn*) il cui perno, il cui centro esistenziale è destinato in futuro ad oscillare tra tecnica e poesia. La fine dell'estetica è dunque, al contempo, un tassello essenziale della fine della metafisica come filosofia tradizionale nonché realizzazione-compimento di quella tensione che ha storicamente (= destinalmente) condotto l'umanità a rivolgersi verso la bellezza (armonia, simmetria, forma), *liberando* in tal modo al (dal) proprio interno la forza dionisiaca della fine (storicamente avvertita o meno).

Studi in onore di Carlo Gentili, Aracne, Roma 2011, pp. 59-65; Id., *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Morcelliana, Brescia 2012; Id., *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, quarta edizione ampliata e aggiornata, Morcelliana, Brescia 2013.

⁷ Cfr. M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, tr. it. a cura di A. Ardovino, Aesthetica Preprint, Palermo 2004, p. 58: "Sul superamento dell'estetica [...] decisivo è invece: *in che modo* viene domandato, in senso decisivo, dell'opera e in che modo del fare artistico e del custodire!". In questo brevissimo appunto troviamo esposto in maniera chiarissima il senso dell'*interpretare* proprio di Heidegger. Il *suo* (di Heidegger) *Da-Seyn* è il *in che modo*, dunque la disposizione esistenziale, la *Stimmung*. L'esito di tale *Stimmung*, che proprio per questo suo carattere estremo cessa di essere esistenzialmente individuale-personale ed assume invece il carattere universale-umano della proiezione verso il futuro, è l'interpretazione.