

# Aesthetica Edizioni

PREPRINT

*Periodico quadrimestrale*

*in collaborazione con la Società Italiana di Estetica*

N. 101

gennaio-aprile 2016

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*



Eduard Spranger

*L'uomo estetico*

Aesthetica Edizioni

2016 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261045

[www.aestheticaedizioni.it](http://www.aestheticaedizioni.it)

[info@aestheticaedizioni.it](mailto:info@aestheticaedizioni.it)

# *Indice*

Presentazione, di Tonino Griffero	7
<i>L'uomo estetico</i>	33
Premessa	37
Appendice bibliografica, di Tonino Griffero	93
Summary	99



# Presentazione

di Tonino Griffero

Eduard Spranger non ha mai formulato una compiuta estetica e le scarse indicazioni al riguardo sembrano del tutto epigoniche rispetto al neumanesimo tedesco e alla filosofia dello spirito idealistica dei quali volle essere prosecutore. Va da sé che la nostra scelta di isolare e studiare questo aspetto particolare della sua più generale filosofia della cultura<sup>1</sup>, non muove dalla scoperta di una qualche finora misconosciuta originalità ma semplicemente dal fatto che Spranger, incline per vocazione e per orientamento professionale ad una esemplare chiarezza pedagogica, elabora nel secondo decennio del Novecento un'interessante tipologia di forme di vita, alla quale a nostro parere si può guardare come ad una sorta di osservatorio privilegiato per ricostruire alcuni versanti della riflessione estetica in ambito postdiltheyano. Senza per questo "sfruttare" riduttivamente per fini all'altro la feconda e storicamente influente pedagogia culturale sprangeriana, si tratta qui di tematizzare esclusivamente la sua teoria dell'estetico come *Lebensform*.

Pur assumendo questo schema con le dovute precauzioni, data l'intrinseca fragilità di ogni netta periodizzazione, possiamo suddividere l'iter del pensiero sprangeriano – caratterizzato dall'incessante sforzo di assegnare una dimensione scientifica alla riflessione sulla *Bildung* e di ricondurre (come Nohl e Litt) la psicologia e la pedagogia dalla loro "alienazione" positivista nell'alveo delle autentiche

<sup>1</sup> Ce ne siamo occupati estesamente nel volume *Spirito e forme di vita. La filosofia della cultura di Eduard Spranger*, Milano 1990, dove si tenta, forse per la prima volta, una sintesi dei molteplici versanti della riflessione sprangeriana (pedagogia, psicologia, filosofia dello spirito, teoria del comprendere, filosofia della religione, della politica e della cultura) così come nell'introduzione, *Comprensione, presupposti e visioni del mondo: Eduard Spranger e le scienze dello spirito*, a E. Spranger, *La responsabilità del comprendere*, a cura di T. Griffero, Torino 1990, pp. 7-36. Non esiste al momento alcuna analisi critica delle sue posizioni estetiche, e del resto si può ben dire che lo studio del suo complessivo pensiero filosofico, rivelatosi appieno solo con la pubblicazione degli undici volumi delle *Gesammelte Schriften*, sia soltanto agli inizi. Gran parte della letteratura secondaria si è quindi concentrata finora quasi esclusivamente sulle più note teorie pedagogiche. Solo alcuni lavori dell'ultimo decennio hanno finalmente intrapreso un'interpretazione autenticamente filosofica delle sue molte opere (cfr. infra, *Appendice biobibliografica, Letteratura secondaria*).

scienze dello spirito – in tre periodi. Il primo, che va dagli studi universitari alla conclusione del primo conflitto mondiale (1905-1918), sembra contrassegnato da un approccio etico-estetico; col secondo, che va dalla pubblicazione dell'edizione rivista e fortemente ampliata di *Lebensformen* (1921) all'avvento del nazionalsocialismo, le sue riflessioni sono integrate da un forte impegno sul piano *sociale e culturale*; infine, con il graduale ma inesorabile ridimensionarsi delle illusioni umanistiche e organico-sociali, prima dinanzi alla “catastrofe” tedesca (ai dodici anni del potere nazista Spranger risponde con un autentico “esilio interno” e poi con un lungo viaggio culturale in Oriente) e poi alla crescente massificazione degli stili di vita (è il periodo di Tubinga che va dal 1946 al 1963), Spranger si volge ad una filosofia *etico-religiosa*, che, attraverso un vero e proprio “risveglio” del *Gewissen*, rieduchi alla responsabilità culturale e nel contempo alla congenita dimensione metafisica dell'interiorità, rimediando così tra l'altro all'esiziale crisi che ha investito le *Geisteswissenschaften*.

*L'arte come Weltanschauung*. Spranger si forma nella Berlino “spirituale” di fine Ottocento, in un'atmosfera culturale permeata dalla *Lebensphilosophie* di Dilthey, dalla ricezione estetistica di Nietzsche, e soprattutto da quello *Jugendstil* che condurrà, e non solo sul piano pedagogico, alla rivoluzione giovanile dei *Wandervögel*. Pur persuaso dell'irriducibilità della vita ad ogni costruzione teoretica, scorge lucidamente fin da principio i pericoli insiti nell'esasperato vitalismo del suo tempo, nell'enfatico “vangelo del godersi la vita” e nella corrispondente idolatria della genialità. Questo diffuso estetismo non gli pare meno oscurantistico dell'ipertrofico scientismo a cui vorrebbe ribellarsi<sup>2</sup>. Inizialmente incerto sul fatto di dedicarsi all'attività musicale e pianistica, che fino ad allora aveva vissuto con intensa sensibilità religiosa<sup>3</sup>, oppure all'incipiente ma già ferma vocazione pedagogica, è la consapevolezza della sconsolata visione del mondo cui sembrano condurre tanto lo storicismo che l'estetismo – un mondo da cui sono banditi la dimensione “verticale”, i criteri normativi e l'indispensabile responsabilità culturale – a indurlo a prendere definitivamente le distanze da Dilthey e dalla sua scuola (alla quale del resto non vorrà mai essere ricondotto<sup>4</sup>). D'ora in poi considererà

<sup>2</sup> E. Spranger, *Leben und Wissenschaft*, inedito del 1905, in *Gesammelte Schriften* VI, *Grundlagen der Geisteswissenschaften*, a cura di H. W. Bähr, Tübingen 1980, p. 97.

<sup>3</sup> Cfr. D. Strecker, *Religion und Metaphysik im Leben und Denken Eduard Sprangers*, diss., Tübingen 1973, pp. 4-5. Per una tarda riflessione sulla musica cfr. E. Spranger, *Rede über die Hausmusik*, Kassel und Basel 1955.

<sup>4</sup> In una lettera a Nohl del 1908 Spranger cita «Dilthey e i suoi allievi», dando per scontata la sua estraneità alla scuola diltheyana (E. Blochmann, *Hermann Nohl in der pädagogischen Bewegung seiner Zeit*, Göttingen 1969, p. 222 sg.).



Dilthey, senza significative variazioni nel corso degli anni, un esteta del relativismo, un «impressionista del *Dasein*<sup>5</sup>». Pertanto abbandona la tesi su Jacobi che Dilthey gli aveva assegnato, per studiare invece con Paulsen e Stumpf i fondamenti gnoseologici e psicologici della scienza storica<sup>6</sup>, e soprattutto per cercare nel neokantismo di Rickert e di Riehl, ma più in generale nello «spirito dell'illuminismo berlinese<sup>7</sup>», quella razionalità trascendentale di cui il vitalismo alla moda gli sembrava privo. La rottura con Dilthey e il suo immanentismo non è definitiva, ma anche il loro successivo riavvicinamento in occasione della programmata collaborazione alla seconda edizione del *Leben Schleiermachers* (vol. 1), conferma sostanzialmente, al di là della stima professionale, le loro profonde divergenze sul piano umano.

Agli occhi del giovane Spranger, l'arte, l'etica e la religione mettono in gioco verità inaccessibili al pensiero scientifico, ad esempio predisponendo ad una visione panteistica e quindi anti-meccanicistica della natura<sup>8</sup>. Ma in generale tutti i suoi primi lavori pedagogici si muovono in un'atmosfera in senso lato estetica (in netto contrasto con Dilthey), prima di tutto perché l'educatore come «genio pedagogico» deve essere tanto l'artista di se stesso, quanto approfondire l'anima giovanile attraverso un uso anche creativo della fantasia, mediante una vera e propria «intuizione estetica» efficace anche in campo morale<sup>9</sup>. Questa missione dell'educatore come «virtuoso dell'umanità» rivela già con estremo nitore quell'ottimismo educativo, quel «panteismo sociale» che sembra l'autentica «cifra» del suo pensiero: «l'estetico dell'umanità sente il divino in tutti i consimili<sup>10</sup>». È con questa *Stimmung* etico-estetica che Spranger sviluppa la propria iniziale concezione della *Bildung*. Soprattutto nell'importante libro su Humboldt del 1909<sup>11</sup>, essa appare a tutti gli effetti una categoria estetica: la *Bildung* è *Formung*, attività plastica che sottopone la materia alle leggi della forma<sup>12</sup>, intreccio di individualità e idealità, armonico sviluppo per mezzo di un certo qual «tatto estetico» dell'individualità come «infinità individuale<sup>13</sup>».

<sup>5</sup> E. Spranger, W. Dilthey, *Eine Gedächtnisrede* (1912), in *Gesammelte Schriften XI, Erzieher zur Humanität*, a cura di O. Dürr, Heidelberg 1972, . 379.

<sup>6</sup> E. Spranger, *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, Berlin 1905.

<sup>7</sup> Così O. F. Bollnow, *Eduard Spranger zum hundersten Geburtstag*, in AA.VV., *Maßstäbe. Perspektiven des Denkens von Eduard Spranger*, a cura di W. Eisermann, H. J. Meyer e H. Röhrs, Düsseldorf 1983, p. 18.

<sup>8</sup> E. Spranger, *Leben und Wissenschaft*, cit., pp. 99-100.

<sup>9</sup> E. Spranger, *Gesammelte Schriften I, Geist der Erziehung*, a cura di A. Flitner e G. Bräuer, Heidelberg 1969, p. 203.

<sup>10</sup> Ivi, p. 207.

<sup>11</sup> E. Spranger, *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*, Berlin 1909 (19282).

<sup>12</sup> Ivi, p. 2.

<sup>13</sup> E. Spranger, *Wilhelm von Humboldt und die Reform des Bildungswesens*, Berlin 1910, pp. 44 e 65.

Come le kantiane “idee estetiche” danno molto da pensare, senza che qualche pensiero determinato possa mai rivelarsi loro adeguato, l’ideale della *Bildung* costituisce una rappresentazione intuitiva della fantasia che rimanda ad un tipo universale di uomo – secondo il modello schilleriano, ad un’umanità come opera d’arte individuale, universale e totale al tempo stesso – senza peraltro mai esaurirvisi, e ciò proprio in virtù di una “eccedenza estetica” che si può soltanto vivere ma non definire. Così come l’arte rivela la vita in sempre nuove prospettive, l’idea teleologica di umanità si concretizza di volta in volta in sempre nuove *Bildungen* etiche.

Al di là di questa diffusa tonalità estetica, l’arte è da Spranger considerata, secondo il modello humboldtiano, come il più vivace ed espressivo simbolo della divinità. Seguendo Dilthey, egli definisce l’arte una vera e propria *Weltanschauung* (accanto a filosofia e religione), la cui peculiarità sta tutta nello speciale vincolo che la lega all’attività della fantasia<sup>14</sup>. La fantasia, indispensabile già nella stessa costituzione del mondo reale – alla cui configurazione complessiva coopera attraverso un’ininterrotta attività di integrazione dei frammenti disponibili alla percezione, al punto che persino la scienza obiettivante non può prescindere del tutto da simboli intuitivi originari – agisce come potenza formativa in ogni sfera della vita, ovunque pone in relazione interiorità e condizioni esterne spazio-temporali, e da ultimo contribuisce al sorgere di visioni totali del mondo. Sorregge la griglia trascendentale immanente nello spirito soggettivo la *Vorbildungskraft*, ossia un’immaginazione pre-figurante che è condizione di possibilità sia dell’analisi strutturale in psicologia<sup>15</sup> che del metodo del *Verstehen*, al quale Spranger dedica importanti studi, largamente innovativi rispetto al magistero diltheyano<sup>16</sup>. La comprensione dell’alterità mediante un

<sup>14</sup> Si vedano i primi scritti d’argomento estetico: *Die Phantasie*, in “Die Propyläen” I, 1904, pp. 697-699; *Zur ästhetischen Weltanschauung*, in “Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur”, 6, pp. 35-44; *Beethoven und die Musik als Weltanschauungsdruck*, Leipzig 1909; soprattutto *Phantasie und Weltanschauung. Eine Skizze, in Weltanschauung. Philosophie und Religion in Darstellungen von W. Dilthey* (u. a.), Berlin 1911, pp. 141-169 (ora anche in *Gesammelte Schriften* IV, *Psychologie und Menschenbildung*, a cura di W. Eisermann, Tübingen 1974, pp. 163-189, ma il nostro testo di riferimento è l’edizione del 1911).

<sup>15</sup> E. Spranger, *Bemerkungen zum Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften* (1934), in *Gesammelte Schriften* VI, cit., pp. 201-215.

<sup>16</sup> Ricordiamo i principali scritti sprangeriani sul *Verstehen*: *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, cit.; *Psychologie und Verstehen* (1909), in *Gesammelte Schriften* IV, cit., pp. 157-162; *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, Halle 1921 (soprattutto pp. 410-436); *Verstehen und Erklären. Thesen* (1927), in *Gesammelte Schriften* IV, cit., pp. 197-205; *Ueber Kategorien des Verstehens*, inedito senza data, in *Gesammelte Schriften* VI, cit., pp. 74-90; *Ideologisches im Verstehen*, inedito senza data, in *Gesammelte Schriften* VI, cit., pp. 278-287. Del più analitico studio sprangeriano sul *Verstehen*, *Zur Theorie des Verstehens und zur geisteswissenschaftlichen Psychologie*

«trasferimento con variazione» trova, in breve, la propria condizione trascendentale nella immanenza nel microcosmo individuale di una legalità orientativa extrapsichica che non è altro che il riflesso sul piano soggettivo delle diverse sfere della spiritualità sovraindividuale. L'arte – per tornare all'oggetto della nostra analisi –, e cioè una delle tre “sintesi” a cui dà luogo la fantasia, trae origine dalla possibilità che l'artista, fecondato da un *Erlebnis* profondo che tuttavia non lo distoglie completamente dalla legalità psicofisica dell'ambito in cui opera e dei soggetti a cui si rivolge, faccia presagire l'universale nel particolare<sup>17</sup>, e riesca così ad esprimere un'autentica visione del mondo. Ne è prova il fatto che l'artista dà ad ogni cosa la propria impronta assiologica, anche se l'esito di questo processo non è affatto garantito a priori, costituendo l'oggettività dell'arte – kantianamente – non una realtà già data ma una pretesa che solo l'effettiva *Wirkung* può sancire e l'estetica riconoscere quindi solo a posteriori. L'efficacia estetica sarebbe ad ogni modo esclusa *a limine* se l'opera non rivelasse qualcosa di tipico, qualcosa che dischiude infinite possibilità di variazione adattiva, se insomma non si presupponesse, accanto alle leggi naturali e psicofisiche, una enigmatica oggettività psicologica, vale a dire quella *eingehüllte Rationalität* che ha rappresentato l'oggetto privilegiato delle più diverse ricerche di Spranger, assolutamente insoddisfatto della scarsa attenzione prestata dalle *Geisteswissenschaften* al punto di vista organico. L'arte diviene vera *Weltanschauung* quando trascende la mera riproduzione della fuggevole vita emotiva, quando l'opera, lungi dall'essere soltanto espressione immediata dell'anima dell'artista, mette in gioco – cosa che del resto inevitabilmente fa – «un pezzo dello spirito oggettivo» (tecnica tramandata, stili dominanti, mezzi espressivi disponibili, motivi del contenuto<sup>18</sup>), ma soprattutto quando ha accesso ai sentimenti metafisici. La musica, ad esempio, eccede la propria costitutiva e anarchica polivocità per assumere una forma coerente (non concettuale ma tematica e melodica); nei grandi geni creativi, poi, si tramuta in vera e propria «confessione metafisico-religiosa<sup>19</sup>». L'arte come *Weltanschauung*, dunque, come per Hegel e Dilthey. Ma Hegel insegue fiducioso l'assoluta autotrasparenza garantita dalla filosofia come “pensiero autocosciente”,

(1918), in *Gesammelte Schriften* VI, cit., pp. 1-42, e di quello volto ad approfondire il rapporto tra visioni del mondo e scienze dello spirito, *Der Sinn der Voraussetzungslosigkeit in den Geisteswissenschaften* (1929), in *Gesammelte Schriften* VI, pp. 151-183, si vedano le nostre traduzioni in E. Spranger, *La teoria del comprendere e le scienze dello spirito*, cit., rispettivamente pp. 39-88 e 89-128.

<sup>17</sup> E. Spranger, *Phantasie und Weltanschauung*, cit., p. 153.

<sup>18</sup> E. Spranger, *Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule* (1922 e 1925), in *Gesammelte Schriften* I, cit., p. 34, nota 10.

<sup>19</sup> E. Spranger, *Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck*, cit.

e Dilthey ritiene che la metafisica, pur influenzata da religione ed arte, sia loro superiore in virtù della sua aspirazione all'universale validità concettuale. Al contrario, Spranger, per quanto ambisca più di Dilthey a riattivare una dimensione "verticale" e normativa, non considera ancora in questa fase l'arte del tutto separabile sul piano delle definizioni da religione e filosofia<sup>20</sup>.

*Dalla Bildung estetica alla Bildung come responsabilità per la cultura.* Ma verso la fine del secondo decennio del Novecento notiamo un progressivo congedo dall'entusiasmo estetico, sia in rapporto al "serio" impegno pedagogico (sul quale pesò moltissimo la sempre più viva amicizia con un pedagogista come Kerschensteiner, meno speculativo e più attento alla dimensione realistica dell'educazione), sia per la esplicita adesione alle nuove responsabilità politico-culturali richieste dalla repubblica di Weimar, Spranger ritrova nell'etica prussiana del "libero servire" e della fedeltà alla *Gemeinschaft* le sole risposte ad un'epoca pericolosamente avviata sulla china dell'impressionismo e del relativismo. Anzi, come molti altri intellettuali dell'epoca, se durante la prima guerra mondiale si era avvicinato addirittura al pacifismo socialista, negli anni '20, dinanzi al caos in cui sembra sprofondata il regime parlamentare, egli "slitta" a destra: la sua originaria formazione liberal-conservatrice prende il sopravvento, fino a sfiorare quell'organicismo politico che riponeva ogni residua fiducia nel decisionismo di un qualche *Führer*. Ma da questa diffusa statolatria ben presto si allontana, sgomento dinanzi ai primi efferati esempi della politica, anche culturale, del nazionalsocialismo. Ma ciò che qui importa è che il suo originario "panteismo sociale" sembra aver smarrito l'inflessione estetica a favore dell'ormai preponderante dimensione etico-sociale. Ne è una significativa spia il fatto che l'aspetto della *Bildung* che consisteva nel *Selbstgenuß* si converte ora in un ben più responsabile e meno individuale «appagamento della personalità<sup>21</sup>»; dalla *Bildung* personale si passa ad una ben più ambiziosa filosofia della cultura, per la quale i criteri armonistici della formazione della personalità passano decisamente in secondo piano. Ciò che si sottolinea è piuttosto l'orientamento verso la norma assiologica concretamente realizzatasi nella cultura oggettiva: sul piano strettamente educativo, ad esempio, Spranger auspica un'integrazione tra la formazione di base, quella professionale e quella generale, perché soltanto il *Beruf* gli

<sup>20</sup> E. Spranger, *Phantasie und Weltanschauung*, cit., p. 155.

<sup>21</sup> Il tema è ad esempio chiaramente presente in E. Spranger, *Gedanken über Lehrerbildung* (1920), in *Gesammelte Schriften III, Schule und Lehrer*, a cura di L. Englert, Heidelberg 1970, pp. 27-73.

sembra ora in grado di temperare e rendere socialmente produttivo il momento, altrimenti utopico-estetico, della formazione generale.

Anche se non possiamo qui seguire la continua metamorfosi che subisce il suo concetto di *Bildung*<sup>22</sup>, crediamo che sia assurdo decretare in modo così netto l'abbandono di ogni tonalità estetica; il suo costante richiamo al valore della formazione umanistica quale sintesi della *Bildung* religiosa e di quella realistica, e al significato perenne del classico, denota pur sempre un tratto in senso lato estetico. Non appena si definisce la *Bildung* come *innere Form*, si entra in un campo che è etico ed insieme estetico. Certo, ora l'arte non è più il veicolo di un'autonoma *Weltanschauung*, quello estetico è solo un «dominio dell'esistenza» tra gli altri, uno dei piani espressivi in cui trova maturazione l'io individuale e attraverso cui l'anima si fonde con un mondo sensibile preventivamente rianimato, liberandosi «ancor più dalla violenza del mondo oggettivo e [respirando] nella libertà del proprio essere<sup>23</sup>». La sfera dell'arte è comunque privilegiata dall'anima giovanile, perché qui «la resistenza della materia è minima [tanto che] sembra esservi posto anche per la esperienza più soggettiva<sup>24</sup>», inoltre perché è tra le varie forme espressive quella dove l'immaginazione giovanile trova meno vincoli e dove più immediato è il suo rispecchiamento. Questa esteticità, comune perlomeno ad ogni pubertà «agiata», deve però essere integrata dall'atteggiamento realistico, affinché il giovane possa presto essere sciolto dal suo soggettivismo, dalla mera «infatuazione estetica», e guidato «verso le forze oggettive dell'esistenza, verso il lavoro e una seria sollecitudine per gli altri<sup>25</sup>», ma anche – e ciò implica una meno impressionistica dimensione estetica – verso l'attività filologica (in senso lato). Soltanto l'orientamento filologico, infatti, custodisce la vita dello spirito e sa farla rivivere nelle nuove generazioni: «Attraverso la porta del bello ci si dischiude tutto il mondo, come in una aurora. Nelle creazioni artistiche dei tempi passati ci si rendono visibili le grandi esperienze dell'umanità<sup>26</sup>». Di qui l'articolata teoria sprangeriana del «classico» come perno della vita di una civiltà, naturalmente diverso da luogo a luogo, come vita non solo sognata ma come *dargelebtes Leben* realizzatosi almeno una volta nello spazio e nel

<sup>22</sup> Per questo si veda R. Kollmann, *Bildung-Bildungsideal-Weltanschauung. Studien zur pädagogischen Theorie E. Sprangers und M. Frischeisen-Köblers*, Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf 1972.

<sup>23</sup> E. Spranger, *L'eterno Rinascimento* (1917), in E. Spranger, *J. J. Rousseau e altri saggi*, tr. it. di L. Gallinari, Roma 1958, p. 43.

<sup>24</sup> Ivi, p. 45. Sull'attività della fantasia nel corso dell'età giovanile cfr. E. Spranger, *Psychologie des Jugendalters*, Leipzig 1924, 29a ed. Heidelberg 1979, pp. 58-80.

<sup>25</sup> Ivi, p. 47.

<sup>26</sup> Ivi, p. 55.

tempo. Il classico dispiega un'inesauribile produttività ermeneutica, dando luogo a sue infinite riattualizzazioni, e ciò proprio per i suoi tratti in senso lato estetici: come modello assiologico di un *kosmos* e di una "misura" di cui evidentemente il presente è privo, esso rappresenta ciò che è universalmente umano, semplice ed ideale, ciò in cui è presente la totalità delle forze umane di contro ad ogni riprovevole specialismo. Pur essendo un modello etico-estetico di vita, il classico non coincide però affatto con le creazioni artistiche, il cui primato tra i beni formativi sarà certo indiscutibile (sono esempio di riuscita spiritualizzazione del sensibile), ma che costituiscono del classico solo un esempio "derivato" a causa del loro strutturale esilio dalla vita vissuta. Quindi, «l'arte è solo il medium per mezzo del quale cogliamo agevolmente e in modo espressivo la produttività originaria dell'epoca, di cui l'arte è soltanto un'impronta, un monumento, un'abbreviazione. Altrimenti un tale percorso formativo correrebbe il rischio di condurre al paese del mero estetico anziché a quello della sacra serietà<sup>27</sup>». L'attività filologico-pedagogica garantisce dunque quell'«eterno rinascimento» che è sia «interpretazione viva del retaggio del passato<sup>28</sup>», sia il superamento, sul piano dello sviluppo nell'età puberale, dell'unilateralità del mondo infantile in direzione del ben più versatile mondo adulto. Educatrice eminente in questo senso è la donna, caratterizzata, oltre che dalla predisposizione all'amore e alla religiosità, anche da un innato senso estetico: la donna intravede l'"anima" delle cose sensibili, «sta in una relazione viva coi colori, coi suoni, con gli stessi odori<sup>29</sup>»; come il fanciullo, coglie il mondo sensibile nell'unità che precede la scomposizione intellettualistica, e, a differenza dell'uomo, non imprime immediatamente alla realtà esterna la propria anima, limitandosi a conservare in sé questo «ritmo del sentire», ma proprio per questo sprigionando una più intensa forma educatrice: «le donne vere agiscono come la musica: senza usar parole, creano un *ethos* [...] suscitano una più profonda armonia nell'essere di ognuno<sup>30</sup>».

Ci è bastato allargare il raggio della nostra attenzione per renderci conto del fatto che la *Stimmung* estetica del giovane Spranger non è del tutto dissolta, si è però come "purificata", congedandosi da quell'ottimistico ed unilaterale soggettivismo che aveva ad inizio Novecento i tratti di un vero e proprio *Zeitgeist* e attraverso il

<sup>27</sup> E. Spranger, *Die Generationen und die Bedeutung des Klassischen in der Erziehung* (1924), in *Gesammelte Schriften* I, cit. pp. 79-80.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> E. Spranger, *L'educazione della donna come educatrice* (1919), in E. Spranger, *J. J. Rousseau e altri saggi*, cit. p. 63.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 64.

quale «l'arte si riduceva ad un modo di metter in mostra il fango della propria anima<sup>31</sup>». L'estetico rifluisce ora piuttosto nell'eros, inteso platonicamente come simbolica universale e presagio della vita religiosa. Il bello e l'apparenza sensibile non valgono più per se stessi bensì come linguaggio cifrato dello spirituale, così come la contemplazione acquista il suo vero senso soltanto quando abbandona la sua disposizione narcisistica per diventare creazione di valori. L'eros, soprattutto – che non esclude ma neppure esagera la componente sessuale –, agisce in modo insieme pedagogico ed estetico, come «forza che scaturisce dalla fonte primordiale della vita<sup>32</sup>» e dà una sola legge, una sola misura al macrocosmo e al microcosmo: «solo chi conosce l'eros porta in sé un mondo, può costruire in sé un mondo: giacché l'eros tende alla forma, alla legge, al valore, secondo la trinità di bellezza, verità e bontà<sup>33</sup>». Questo eteronomizzarsi dell'estetico, seccamente condannato per la sua insufficienza, non implica però, come si potrebbe supporre, una moralistica identificazione del bello coll'egocentrica immaturità, anzi esso si effonde in certo qual modo in tutte le dimensioni dell'esistenza e caratterizza in special modo il concetto pedagogico del “risveglio” metafisico dell'anima. Ma è probabile che l'estetico non abbia mai avuto per Spranger un ruolo completamente autonomo, essendogli tutto sommato utile solo come analogia per la teoria della *Bildung*<sup>34</sup>, per la definizione della “formazione” come compenetrazione di soggettivo e oggettivo, di finito ed infinito, e più tardi come modello di una prospettiva organologica che dovrebbe valere anche per le scienze (soprattutto per la *Heimatkunde*<sup>35</sup>). Anche la sua attenzione per il romanticismo, e in special modo la sua lettura simpatetica di Hölderlin, ha in ultima analisi motivazioni soprattutto psicologiche e pedagogiche: Hölderlin gli appare sì come il modello di chi, guardando all'archetipo del mondo greco,

<sup>31</sup> E. Spranger, *Eros* (1921-22), in E. Spranger, *J. J. Rousseau e altri saggi*, cit. p. 73; sul problema dell'amore come forza metafisica a cui attinge soprattutto la donna, si veda la raccolta di saggi di E. Spranger, *Stufen der Liebe. Über Wesen und Kulturaufgabe der Frau*, Tübingen 1965.

<sup>32</sup> E. Spranger, *Eros*, cit., p. 81.

<sup>33</sup> Ivi, p. 82.

<sup>34</sup> È la tesi di F. H. Paffrath, *E. Spranger und die Volksschule*, Bad Heilbrunn 1971, p. 20.

<sup>35</sup> Sulla *Heimatkunde* come modello di scienza ecologica, organologica e tuttavia prospettivistica, cfr. E. Spranger, *La scienza della terra natia* (1923, 6a ed. 1960), in E. Spranger-S. Valitutti, *Ambiente patria nazione*, tr. it. di S. Crispo Valle, Roma 1959; per un primo approccio, foriero però di notevoli sviluppi, alla teoria sprangeriana della *Heimat*, si veda W. Hinrichs, *Standortbewußtsein und Heimatkunde. Einfache und erste Grundlagen liberaler und ökologischer Wissenschaftstheorie und realer Elementarbildung*, in AA.VV., *Maßstäbe*, cit., pp. 165-186.

sa vivere «sub specie del bello<sup>36</sup>», ma soprattutto di chi in Iperione incarna la vera figura del pedagogo.

*Schiller e Goethe.* Una migliore comprensione di questa concezione dell'estetico esige però una riflessione sulla continua reinterpretazione a cui Spranger ha sottoposto i “suoi” classici: Humboldt, di cui si è detto, ma soprattutto Schiller e Goethe. A Schiller è dedicato un lungo studio<sup>37</sup>, incentrato sul cosiddetto “intervallo” nell’attività schilleriana (1786-1796) e condotto secondo la tipologia diltheyana delle *Weltanschauungen*, alla quale comunque non si attribuisce affatto un valore eterno ed un’efficacia esaustiva: la *Geistesart* di Schiller, presente come *Prägung* nelle sue opere e quindi suscettibile di un’analisi da parte della psicologia strutturale, viene ricondotta – di contro agli studi coevi della scuola klagesiana – ad un “idealismo della libertà” che oscilla tra il dualismo kantiano e l’idealismo oggettivo di Goethe. Nei drammi, dopo una fase di giovanile panteismo neoplatonico (a cui peraltro si mescolavano strani accenti materialistici), Schiller si volge alle potenze formative della storia, della poesia dell’antichità e della filosofia, proprio per tentare di colmare almeno in parte la frattura esistente tra le immagini della fantasia e la più vasta realtà, in special modo per abolire quel distacco dalla natura che Goethe gli aveva rimproverato. L’attenzione di Spranger si concentra sull’oltrepassamento del dualismo kantiano e sulla “riscoperta” della natura, che per Schiller passa attraverso l’estetico<sup>38</sup>. Schiller s’indirizza ad una metafisica del bello naturale, della “libertà nel fenomeno”, ma sempre soltanto nel contesto di una natura già idealizzata e vista con occhi estetici. Ma quel che più conta è che, concentrandosi non sull’arte ma sull’uomo estetico come *Selbstbildung* e sul fondamento sovrasensibile della sua anima, Schiller gli sembra esemplarmente garantire il necessario trapasso dall’estetico all’etico. Anche il progetto dell’*ästhetische Erziehung* come «costituzione estetica dell’anima, estetizzazione della sua interiorità<sup>39</sup>» – oppure, detto altrimenti, come quella «condizione di universale determinabilità estetica<sup>40</sup>» che conduce alla *schöne Seele* –

<sup>36</sup> E. Spranger, *F. Hölderlin. Ein Beitrag zur Psychologie*, in “Die Gegenwart”, 65, 1904, pp. 340-344; *Hölderlin und das deutsche Nationalbewußtsein* (1919), in *Gesammelte Schriften* XI, cit., pp. 317-327. L’affermazione su Hölderlin da noi riportata si trova in una lettera di Spranger all’amica K. Hachich (1° luglio 1904).

<sup>37</sup> E. Spranger, *Schillers Geistesart, gespiegelt in seinen philosophischen Schriften und Gedichten* (1941), in *Gesammelte Schriften* XI, cit., pp. 184-268. Si veda anche la postfazione di Spranger alla riedizione di F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Marbach 1953, pp. 141-160.

<sup>38</sup> Ivi, p. 218.

<sup>39</sup> Ivi, p. 232

<sup>40</sup> Ivi, p. 235.



ha uno speciale significato morale. Anziché essere un mero superamento dei dualismi, l'educazione estetica sembra emancipare l'uomo in vista di un mondo superiore, retto dalle leggi dell'immaginazione e dove il bello coesiste col tragico: la libera contemplazione estetica sembra cioè risolversi, come già nelle liriche giovanili, in propedeutica dell'attività pratica. Ma quale rapporto lega allora in definitiva la dimensione etica a quella estetica (che a volte in Schiller ha pure i tratti dell'*eschaton*, del regno finale in cui si raggiunge la libertà attraverso la libertà)? Alla domanda è possibile rispondere solo correggendo la tipologia iniziale, evidentemente solo euristica, perché in Schiller troviamo, più che un idealismo della libertà, una visione gerarchica di stampo neoplatonico, secondo cui il mondo estetico (regno delle immagini della fantasia) sarebbe un terzo mondo al di sopra di quello sensibile e di quello intelligibile<sup>41</sup>. Se il mondo estetico "aleggia" su quello morale, l'"apparenza" estetica, quand'è veramente tale, non può davvero mai minacciare la verità etica. Nel tipo schilleriano, irriducibile, nella sua predilezione per la polivocità semantica dei principali concetti, allo schematismo tipologico diltheyano, Spranger ritrova la propria costante lotta interiore tra impulsi diversi e la propria soluzione: «La "teodicea dell'estetico" [e non dell'estetica— n.d.A.], a cui possiamo ricondurre tutte le riflessioni filosofiche di Schiller, non consiste nell'aver egli predicato *contro* Kant il Vangelo della bella morale, ma nell'aver proclamato *con* Kant la potenza del (bel) gioco della grande arte, che redime dalla coercizione naturale e dai conflitti morali<sup>42</sup>». È il trionfo dell'ideale sulla natura, perché «librandosi tra l'essere vincolato al mondo e la certezza della liberazione, tra la terra di Dio e il cielo di Dio, l'anima del poeta smuove in sé tutte le forme e tutte le forze che portano cielo e terra *l'uno verso l'altra*<sup>43</sup>». La spiritualità di Schiller, il suo "indirizzo di fede" è, in conclusione, la *Sehnsucht* per la bella armonia della vita, per l'eterna giovinezza, in ciò fedele alla profonda convinzione che l'idea etica, servendosi del modello estetico, possa trionfare sul "tramonto" terreno.

A questa ripresa di Schiller come teorico della forma di vita etico-estetica si accompagna una costante esegesi goethiana, che meriterebbe per la sua ampiezza addirittura una trattazione separata<sup>44</sup>. Ci limitiamo qui a segnalare che – assai significativamente

<sup>41</sup> Ivi, p. 247.

<sup>42</sup> Ivi, p. 265.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Moltissimi gli scritti sprangeriani dedicati al pensiero di Goethe, alcuni dei quali raccolti in E. Spranger, *Goethes Weltanschauung. Reden und Aufsätze*, Leipzig 1943 e 1946, altri raccolti invece in E. Spranger, *Goethe-Seine geistige Welt*, Tübingen 1967. Per il nostro argomento ci sembra particolarmente significativo E. Spranger, *Der psychologische*

– l’attenzione di Spranger non va all’artista ma al naturalista che cerca in ogni dimensione gli *Urphänomene*, al teorico della metamorfosi del vivente, al poeta ma delle “rivelazioni metafisiche” e del presentimento religioso, soprattutto al mistico neoplatonico, per cui il mondo è una struttura gerarchica interamente permeata dalla luce divina (dalle pietre, attraverso il mondo vegetale, quello animale, il mondo dell’uomo, il demonico, fino al divino<sup>45</sup>). Goethe si è confrontato per tutta la vita (dal Werther alla tragedia di Elena nel *Faust*) con la *Lebensform* estetica, oscillando tra spirito nordico-faustiano e classicità greca, ma in definitiva rimanendo insoddisfatto dell’irreale velo poetico con cui l’arte cela l’urgenza della *vita activa* e sociale<sup>46</sup>. Come tutto ciò che è vivente, anche l’arte è metamorfosi, infatti, se Dio soltanto è il supremo artista cosmico, l’artista in tanto può creare una seconda natura in quanto presagisce in sé come microcosmo la legge ordinata del macrocosmo: «La poesia è un ininterrotto mutamento di forme, realizzatosi attraverso l’irradiarsi dell’universo nel centro dell’anima del poeta, e attraverso un irradiazione dell’organismo di questa anima sul piano oggettivo<sup>47</sup>». Se per Schiller la liberazione dell’uomo passa comunque attraverso l’educazione estetica, per Goethe «il mondo *soltanto* estetico svanisce diventando un irreale fantasma<sup>48</sup>». Con tratti autobiografici che danno l’impressione di una vera e propria identificazione (evidente tra l’altro nell’impegno di Spranger come “uomo universale” e interdisciplinare), cioè prendendo a sua volta le distanze dall’uomo della bellezza, ritenuto incapace di pervenire al senso ultimo dell’esistenza, Spranger vede in Goethe più ancora che in Schiller il superamento della dimensione *solo* estetica; anzi, negli scritti dedicati, almeno indirettamente, a Goethe nel secondo dopoguerra<sup>49</sup>, l’attenzione è ormai tutta rivolta al pensiero religioso del poeta, a quella sua teologia popolare a cui Spranger fa appello in opposizione alla teologia dialettica: di contro al rigido, adialettico e anticulturale aut-aut che gli sembra dominare la teologia, quasi immemore della feconda tradizione del *Kulturprotestantismus*, il richiamo a Goethe coincide con la ripresa di una *Weltfrömmigkeit* retta dai diversi gradi universali dell’amore, di un ottimismo che in

*Perspektivismus im Roman. Eine Skizze zur Theorie des Romans erl. an Goethes Hauptwerken*, in “Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts”, 1930, pp. 70-90.

<sup>45</sup> L’analisi più chiara è nel saggio *Goethes Weltanschauung* (1933), incluso nella raccolta omonima sopra citata, specialmente p. 20 e sgg.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 35-36.

<sup>47</sup> E. Spranger, *Goethe und die Metamorphose des Menschen* (1924), ivi, p. 63.

<sup>48</sup> E. Spranger, *Goethe über die Resultate des Lebens* (1941), ivi, p. 160.

<sup>49</sup> Sono indirettamente dedicati a Goethe, tra gli altri, *Der Liebenskosmos im “Faust”*, Zürich 1949; *Nemo contra Deum nisi Deus ipse* (1949), in *Gesammelte Schriften IX, Philosophie und Psychologie der Religion*, a cura di H. W. Bähr, Tübingen 1974, pp. 315-331.

Spranger non svanisce neppure quando la sua sarà una concezione assai prossima alla teologia negativa<sup>50</sup>. Questa esegesi dell'opera di Goethe – indipendentemente dal fatto che la si possa considerare dilettantesca o legata a luoghi comuni<sup>51</sup> – rivela chiaramente che «come Federico il Grande, anch'egli [Goethe, ma il discorso è evidentemente autobiografico – n.d.A.] dovette sempre continuamente uccidere in se stesso la dimensione puramente estetica<sup>52</sup>».

*La Lebensform estetica.* All'interno dello schema storiografico generale da noi adottato (passaggio da un'impostazione etico-estetica ad una prospettiva prima social-culturale e poi, dopo il 1945, etico-religiosa), i testi che qui presentiamo occupano una posizione centrale, non soltanto perché appartengono all'opera più nota e filosoficamente più condensata di Spranger (*Lebensformen*, 1914-1921), ma soprattutto perché sono assai sintomatici – se non nella *pars construens*, ancora tutta intrisa dell'olimpico classicismo humboldtiano, almeno in sede di giudizio critico sulla *Rangordnung* dei valori – del congedo dall'estetismo giovanile. Non possiamo per ovvi motivi esaminare qui la filosofia dei valori sottesa da *Lebensformen* (del resto abbandonata in seguito dallo stesso Spranger); è nostro compito piuttosto ricostruire – e senza in nessun caso commentare testi che sono per parte loro già sufficientemente chiari ed autoesplicativi – il contesto da cui emerge questa teoria delle forme di vita.

*Personalità, tipizzazione e forme di vita.* Muovendo dal rifiuto della psicologia degli elementi e del suo metodo atomistico- associazionistico, totalmente succube di quello delle scienze naturali, Spranger intende fondare una psicologia *geisteswissenschaftlich* che attraverso un approccio strutturale colga (comprenda) la totalità psichica nel suo senso sovra-biologico e sovra-individuale, a ciò legittimata trascendentalmente dal perenne intreccio dell'anima con la dimensione sovrapersonale dell'oggettività. È nel quadro di questa prospettiva strutturale ed organicistica che Spranger – in questo perfettamente concorde con lo spirito del suo tempo, volto da un lato a preservare con la *Lebensphilosophie* il contesto vitale dell'uomo, e dall'altro a correggere mediante una forma di

<sup>50</sup> E. Spranger, *Der unbekannte Gott* (1954), in *Gesammelte Schriften* IX, cit., pp. 75-100.

<sup>51</sup> Come pensa ad esempio A. B. Wachsmuth, *Goethe-Forschung und Goethe Gesellschaft*, in AA.VV., *Eduard Spranger. Sein Werk und sein Leben*, a cura di H. W. Bähr e H. Wenke, Heidelberg 1964, pp. 206-214.

<sup>52</sup> E. Spranger, *Goethe und die Metamorphose des Menschen*, in *Goethes Weltanschauung*, cit., p. 73.

pensiero tipologica l'insopportabile eraclitismo cui aveva portato l'unilaterale egemonia della coscienza storica sulla storia effettiva – adotta euristicamente un approccio tipologico (per alcuni aspetti caratterologico) nei confronti del complesso e circolare rapporto tra l'uomo e la sua cultura. In questo senso, e cioè come risposta inconsapevole alla dissoluzione della filosofia della storia nella relativistica coscienza storica<sup>53</sup>, e altresì come reazione alla crescente complessità delle relazioni tra l'umanità e la storia come sua immagine *Ausdruck*, anche le *Lebensformen* di Spranger “osano” tracciare delle linee nel contesto apparentemente enigmatico della vita per cercarne le leggi costitutive. È significativo che, mentre nella prima breve edizione del 1914 le varie sfere della cultura venivano ricondotte un po' astrattamente al loro principio costitutivo, l'edizione definitiva del 1921, più rispettosa dell'irriducibilità del reale, segua il criterio inverso e costruisca gradualmente le forme di vita a partire dalle leggi elementari dell'anima. Si tratta di una tipizzazione storico-psicologica guadagnata attraverso l'intreccio di vari fattori (isolamento, idealizzazione, totalizzazione e infine individuazione) e indispensabile come ausilio del *Verstehen*, una tipizzazione che non solo conserva un tratto “artistico” in funzione antiessenzialistica<sup>54</sup>, ma operando come supposizione del metodo comparativo, deve ammettere in ogni istante la propria rivedibilità. Tuttavia, se all'epoca della dissertazione di laurea (1905) i tipi avevano una valenza esclusivamente psicologica, in *Lebensformen* essi non ci sembrano privi di una carica metafisica: essendo i valori soltanto l'esito del rapporto tra soggetto e oggetto (è così rifiutata liminarmente la tesi di Scheler e Hartmann dell'aseità assiologica), sembra possibile stabilire *a priori* sei *eterni* orientamenti assiologici sempre presenti nell'individuo (secondo la formula neoplatonica del “tutto in tutto”), quantunque gerarchizzati dalla tessitura teleologica dell'io.

Se è necessario stabilire innanzitutto le relazioni che l'orientamento assiologico o *Lebensform* prevalente intrattiene con quelli ad esso subordinati, non si deve dimenticare che l'essere di ogni atto spirituale non realizza mai appieno la propria qualità assiologica (alla quale si rapporta come al suo *Sollen*). E questo perché lo spirito normativo – connesso ma anche sempre trascendente rispetto alle altre sfere spirituali (spirito soggettivo, oggettivo e og-

<sup>53</sup> O. Marquard, *Weltanschauungstypologie. Bemerkungen zu einer anthropologischen Denkform des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*, in Id., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main 1982, pp. 107-121.

<sup>54</sup> E. Spranger, *Die psychologisch-historische Typenbildung*, in *Gesammelte Schriften* VI, cit., p. 113 (è in realtà il 7° capitolo della tesi di laurea del 1905 cfr. nota 6). Per una indicazione sui principali studi dedicati alla tipizzazione sprangeriana rimandiamo alla nota 10, cap. 3 del nostro volume in preparazione (cfr. nota 1).

gettivato) – include, soprattutto in questa fase social-culturale del pensiero di Spranger, non soltanto il *Gewissen* individuale (di cui è spinto a diffidare dall’influenza dell’antisoggettivismo hegeliano), ma anche le regole della “corretta” configurazione sul piano della cultura oggettiva. Un’adeguata contestualizzazione di questa tipologia nel suo insieme – che non potrebbe esimersi dall’analizzarne la polivocità sul piano della storia delle idee (come tipologia e al tempo stesso come psicologia delle visioni del mondo, come caratterologia psicologica e insieme come teoria dei valori con rilevanti conseguenze etiche<sup>55</sup>) – ci allontanerebbe però dal nostro tema. Come accade in gran parte della ricerca estetica dei primi anni del Novecento in Germania, anche Spranger esclude dal proprio raggio di interessi l’estetica in senso stretto, ossia quella teoria che pretende di stabilire il confine che separa l’oggetto in quanto tale da ciò che compete all’attribuzione soggettiva: una teoria che gli sembra finisca per aggirare una distinzione rivelatasi problematica già sul piano del soggetto teoretico. Senza dubbio egli muove dalle esigenze di un’estetica “dal basso”, un’estetica di tipo psicologico che non misconosca che tanto il godimento di un’opera quanto la sua creazione costituiscono atti subordinati ad una più profonda estetizzazione interiore. È questo il motivo per cui non costruisce affatto una vera e propria estetica (i suoi riferimenti a questo proposito sembrano tradizionalmente classicistici), per analizzare invece la più originaria esperienza vissuta di tipo estetico, quella primordiale forma di vita contemplativa che sa godere della gioia come del dolore (trasfigurato nella memoria), che pone dinanzi a tutto un velo fantastico, attraverso cui attribuisce ad ogni cosa una qualità eccezionale (la schilleriana “determinabilità estetica”). L’uomo estetico è quindi quello che, secondo quella che Dilthey denominava «legge di Schiller<sup>56</sup>», traduce l’*Erlebnis* in forma e la

<sup>55</sup> Si possono far rientrare in questa forma di pensiero, diffusasi soprattutto nella prima metà del nostro secolo, autori come J. Wach, M. Weber, C. G. Jung, H. Nohl, B. Groethuysen, H. Leisegang, G. Mannheim, il primo Jaspers, G. Pfahler, E. Kretschmer, L. Klages. Della tipizzazione in senso ermeneutico si è occupato nel Novecento soprattutto E. Betti, *Teoria generale dell’interpretazione*, 2 voll., Milano 1955 (ci permettiamo di rimandare su questo tema a T. Griffero, *Interpretare. La teoria di E. Betti e il suo contesto*, Torino 1988). *Lebensformen* si rifà comunque anche e soprattutto a H. Rickert, *System der Philosophie*, Tübingen 1921, che distingue tre gradi dei valori e sei sfere vitali (cfr. anche E. Spranger, *Rickerts System*, in “Logos”, 12, 1923-24, pp. 183-198), e del resto lo stesso Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1926 (6a e 7a ed.), p. XIII, vede in *Lebensformen* una pura e semplice filosofia dei valori. Infine, non è improbabile che, almeno a livello terminologico, la definizione wittgensteiniana del gioco linguistico come forma di vita sia in relazione con il concetto sprangeriano di *Lebensform*.

<sup>56</sup> Cfr. C. Vicentini, *Studio su Dilthey*, Milano 1974, pp. 116-120. Sul carattere formativo dell’intera operosità umana e quindi sul carattere estetico dell’intera esperienza si è soffermato, com’è noto, L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze 1974 (3a ed. riveduta), *passim*, ma ad esempio pp. 19-24.

forma in *Erlebnis*, dà espressione a tutte le impressioni che ha cercato e coltivato con cura, è quello che gode di sé e così facendo si determina in modo eminente come “individualità” e quindi come opera d’arte. In un’ottica di questo tipo, dove fondamentali sono la bellezza dell’anima e il nesso di interiorità ed estrinsecazione, bello naturale e bello artistico passano necessariamente in secondo piano come forme estetiche derivate.

L’esperienza vissuta di tipo estetico ha come oggetto l’individuale concreto, non importa se reale o prodotto dalla fantasia; ciò che conta è che nel suo carattere “immaginoso” esso sia irriducibile alla ricerca gnoseologica dell’essenza universale, che quell’esperienza rispetti la fondamentale condizione di “disinteresse” tradizionalmente attribuitagli<sup>57</sup>. Gli altri atti, pur compresenti e a volte necessariamente precedenti la stessa percezione estetica della forma (l’artista ad esempio deve obbedire alla legge “economica” psicofisica, superata la quale l’effetto estetico è distrutto), conservano un valore solo ausiliario e parzialmente inconsapevole, pena l’annullamento dell’atteggiamento estetico. Quando prevale l’orientamento estetico e cioè la de-realizzazione immaginativa, gli altri atti (economico, teoretico, religioso) non spariscono, ma vengono in certo qual modo “tradotti” alla luce di quel valore personale dominante. Ma che cos’è un *Erlebnis*? Pur facendo largo uso di questo concetto, Spranger ne ha abbozzato un’analisi soltanto negli ultimi anni di vita: è stato Dilthey ad imporre il concetto (probabilmente rifacendosi allo Schleiermacher dei *Discorsi sulla religione*), attribuendogli un significato che sintetizzava esigenze della *Lebensphilosophie*, dell’impressionismo artistico e dello storicismo (qui da intendere come sensibilità per la molteplicità psichica del passato), ma la sua pregnanza filosofica non deriva esclusivamente dal fatto che «l’animo dell’uomo di quell’epoca era particolarmente aperto ad impressioni sconvolgenti<sup>58</sup>», bensì dal fatto che per la prima volta veniva riconosciuta un’esplicita valenza trasfigurante al contenuto che veniva vissuto. Il contenuto dell’*Erlebnis* agisce infatti come stimolo trasformativo, simbolo della sovratemporalità o addirittura come rivelazione. Ma un potere duraturo, una forza «che mitiga la fluidità dell’esisten-

<sup>57</sup> Dal «piacere spassionato» di Kant alla liberazione dalla cupidigia del volere in Schopenhauer; su questo punto cfr. K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo* (1919, 1925), tr. it. di V. Loriga, Roma, 1950, pp. 85-87; si veda inoltre, per un’analisi dell’estetico molto vicina a quella sprangeriana, dove l’estetico è visto come il dominio di leggi polarizzate, di E. Rothacker, *Probleme der Kulturanthropologie*, Bonn 1948, pp. 100-111.

<sup>58</sup> E. Spranger, *Erlebnis und Gebalt*, inedito del 1951, in *Gesammelte Schriften* IV, cit. p. 372.

za<sup>59</sup>», li possiede soltanto quell'*Erlebnis* in cui forma e contenuto sono inestricabilmente fusi; similmente, può «sentire» in questo modo solo chi possiede un'adeguata «capacità d'*Erlebnis*», ossia una ricettività integrativa capace di «ampiezza» (in grado cioè di abbracciare quante più sfere di significato l'anima può accogliere) e di «profondità» (in grado cioè di esaurire un singolo *Erlebnis* riconducendolo ogni volta al proprio centro psichico), in breve un'anima che sia in grado di cogliere, seppure in modo frammentario sul piano dello *Standort* individuale, il contenuto sovra-psichico che nell'autentico *Erlebnis* sempre si offre. All'arte spetta il compito di annullare l'ovvietà del nostro mondo immaginativo, ma al poeta in particolare spetta quello «di ampliare e approfondire la capacità d'*Erlebnis* dell'uomo<sup>60</sup>», spesso assopita nella *routine*: egli «dà forma» alla propria immaginazione, toccando la corrispondente immaginazione del suo pubblico, che può essere presentata ma non pienamente prevista visto che la ricezione individuale eccede sempre le intenzioni autorali.

L'*Erlebnis* estetico, come quello proprio alle altre cinque sfere, costituisce un aspetto primordiale dell'esistenza, un'attribuzione di senso il cui carattere specifico è dato dall'apporto della fantasia, affrancata dalle connesse direzioni eterogenee, soprattutto alla creazione produttiva, intesa quale configurazione in una forma sensibile (eventualmente solo immaginata) di un moto dell'anima nella sua significatività, fusione di impressione ed espressione, soggetto e oggetto, legge oggettuale e legge dell'anima. Sebbene con "forma" si intenda proprio la riuscita fusione dell'*Erlebnis* e della raffigurazione concreta, il perfetto rispecchiamento dell'anima come un tutto organico (entelechia) in un certo oggetto (in modo eminente nel corpo umano), nessuna definizione intellettuale le è davvero adeguata. Si parlerà tuttavia di impressionismo quando prevale l'effetto dell'oggetto sull'anima (e realista sarà l'uomo dominato dalla fantasmagoria della mera fatticità delle impressioni esterne), di espressionismo, viceversa, quando prevale l'interiorità del soggetto (idealista sarà colui che "controlla" concettualmente ed eticamente il materiale del suo vissuto). Mentre le epoche più direttamente coinvolte nei mutamenti sul piano della struttura dell'*Erlebnis* oscillano confusamente tra impressionismo ed espressionismo, senza mai andar oltre l'eccitazione interiore, l'arte classica trascende la dimensione temporale, perché esibisce nel particolare leggi cosmiche universali, esemplifica in modo eminente ciò che dovrebbe valere per ogni forma d'arte, e cioè la perfetta manifestazione di leggi all'interno di

<sup>59</sup> Ivi, p. 374.

<sup>60</sup> E. Spranger, *Erlebniskapazität* (1960), ivi, pp. 366-370.

oggetti che altrimenti ne sono privi, leggi naturalmente insite tanto negli oggetti quanto nell'anima che li contempla.

L'io estetico, che trova il proprio medium nella fantasia, è più degli altri libero dalla materia, ed empatizza negli oggetti non tanto se stesso come ente reale quanto piuttosto «qualcosa che in generale si riferisce all'anima». Il sentimento empatico, col quale assumiamo una tonalità psichica corrispondente a quella contemplata nell'oggetto, suscita sia un ampliamento della nostra interiorità sia il godimento estetico, sia l'annullamento del nostro io reale sia, contemporaneamente, un'intensificazione dell'io superiore e sovra-materiale in vista della liberazione definitiva di natura religiosa. Corrispondentemente, l'oggetto empatizzato esteticamente è sottratto alla sfera reale e trasposto in quella prodotta dalla fantasia. Nel caso di una creazione artistica, infatti, il materiale funge solo da supporto del contenuto esteticamente significativo che vi è oggettivato, per parte sua obbediente a leggi spaziotemporali di tutto diverse da quelle reali. L'adesione di Spranger alla *Einfühlungstheorie* tipica dell'estetica tedesca del primo Novecento non comporta affatto una restrizione nei limiti angusti dell'estetica psicologica, dalla quale lo separa la profonda e congeniale assimilazione della lezione idealistica. Certo, anch'egli mette l'accento più sul soggetto percipiente che sull'oggetto percepito; l'*Einfühlung* sarà inoltre anche per lui come per Lipps un *Mit-erleben*, un processo introiettivo basato sul «prestito d'anima» fatto alle cose, una psicologizzazione del reale che mette capo ad una «imitazione interna» e infine ad un accordo tra il soggetto e l'oggetto. Tuttavia, Spranger – molto più vicino di quanto appaia dai riferimenti diretti alla teoria di Groos dell'arte come gioco, dell'*Einfühlung* come *Nacherleben*, riproduzione nell'anima di un processo psicologico il cui modello è stato prima contemplato nell'oggetto<sup>61</sup> – evita con cura di identificare l'empatia estetica con un unilaterale processo di personificazione: come già per Groos, anche per Spranger si potrebbe semmai parlare di empatia bilaterale, «piuttosto che di un processo di proiezione di un processo circolare, secondo cui da un lato l'oggetto fornisce all'uomo il modello di un dato processo psicologico, dall'altro l'uomo attraverso l'imitazione interna realizza questo processo psicologico

<sup>61</sup> Per un primo approccio all'estetica dell'*Einfühlung* cfr. A. Plebe, *L'estetica tedesca del '900*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 3, Milano 1961, pp. 1183-1217, e soprattutto A. Scialpi, *La Einfühlungstheorie*, in "Rivista di estetica", n.s., 1, 1979, pp. 67-84. Comune a Spranger e Groos è tra l'altro l'attenzione per il fenomeno estetico-pedagogico del gioco: cfr. E. Spranger, *Eine neue Theorie des Spiels*, in "Die Erziehung", 10, 1935, pp. 497-505 (recensione ad un lavoro di Buytendijk); *Ergriffenheitspiel und Bedeutungsverleihungsspiel*, in "Basler Schulblatt", 13, 1952, pp. 139-143. Vi sono inoltre riferimenti al gioco soprattutto nei lavori che Spranger dedica a Fröbel.



e riversa nuovamente i suoi sentimenti sull'oggetto contemplato<sup>62</sup>». Pur prossimo nel periodo di *Lebensformen* al trascendentalismo kantiano e alla teoria di Volkelt, Spranger non giunge mai a scorgerne nell'*Einfühlung* una mera finzione nominalistica, una contemplazione delle cose *als ob* queste avessero una vita psichica. Se anche nel suo pensiero l'*Einfühlung* acquista una spiccata valenza idealistica, confermando così quella più generale riunificazione di estetica "dal basso" ed estetica "dall'alto" che a molti appare l'esito più maturo della teoria dell'empatia (ad esempio nel simbolismo evocativo tematizzato da Volkelt), si tratta certamente di una ripresa di quell'idealismo oggettivo in cui sfocia anche la teoria della *Gestalt*: l'isomorfismo tra forze psichiche e forze fisiche non sarebbe cioè la prova del dispotismo gnoseologico dell'io quanto della più originaria unità delle forze vitali, una conferma di quel rapporto mistico che lega l'uomo alla natura e che soltanto l'idealismo magico romantico aveva pienamente riconosciuto (Novalis, Fröbel). Quella estetica diventa infatti nelle successive riflessioni di Spranger solo una di quelle speciali occasioni (ad esempio la percezione, il sogno, l'animismo infantile, il pensiero magico) in cui diviene consapevole la complessa stratificazione della vita spirituale e il suo livello primordiale, vale a dire l'unipatia (*Einsfühlung*) come identità originaria di soggetto e oggetto<sup>63</sup>. In sintesi, l'arte ripristina sul piano dell'immaginazione l'ormai tramontata condizione di universale simpatia col mondo.

Sono tre in ultima analisi i tipi possibili della forma di vita estetica: l'impressionista dell'esistenza che, come si è detto, rincorre superficialmente la varietà delle impressioni esterne senza riuscire a produrre una qualche forma; l'espressionista dell'esistenza, che imprime invece ad ogni cosa il marchio della propria soggettività, senza uscire dal proprio narcisistico solipsismo; l'individuo classico infine, l'uomo della forma interiore, che è capace di equilibrare impressioni esterne e loro risonanza soggettiva, e quindi di formare se stesso armonicamente, di fare della propria esistenza un'opera d'arte. Quest'ultimo è un virtuoso della vita che rispetto all'artista creativo ha il vantaggio di non doversi "limitare" a forme singole, e insieme lo svantaggio di non saper estrinsecare il proprio vissuto. Il modello ideale sprangeriano è naturalmente quello tutto "classicistico" del capolavoro, ossia dell'opera che un'artista crea e rifinisce per tutta la vita identificando visi totalmente.

Il solo oggetto d'indagine di Spranger è però l'artista interiore,

<sup>62</sup> A. Plebe, *L'estetica tedesca del '900*, cit., p. 1191.

<sup>63</sup> E. Spranger, *Die Urschichten des Wirklichkeitsbewußtseins* (1934), in *Gesammelte Schriften* IV, cit., pp. 263-280.

l'uomo che vede tutte le cose sotto un'angolazione estetica, che fornisce di nuovo un'anima a ciò che il concettuale ha inevitabilmente inaridito, che usa il concetto ma solo per trascenderlo a favore di quella plasticità individuale della vita che è estranea alle scienze (parzialmente anche a quelle dello spirito). In modo animistico e mitologico l'estetico ricerca in natura le forme creative (entelechie), rinnega il meccanicismo a favore della *Denkform* organica, quando adotta criteri di proporzione matematica immediatamente li traspone sul piano dell'empatia estetica. L'utilità è bandita, anche se la capacità formativa presuppone sempre una precedente pienezza esperienziale, dalla quale poi naturalmente l'estetico si affranca per immergersi, come pensa Jaspers, in uno stato di «pienezza irresponsabile<sup>64</sup>». Sfugge il criterio economico, pur dovendo economizzare i mezzi e le energie implicate nella sua attività, pur dovendo cioè conoscere il pathos della limitazione. Socievole ma non sociale, l'estetico è in fondo un individualista, perché negli altri cerca solo quel che di "interessante" può essere oggetto della sua *Einfühlung*; in una forma di erotismo che platonicamente inverte la sessualità, nell'unione psichica dei sessi, egli trova la suprema armonia, il cui valore è però a questo punto più religioso che estetico. Essenzialmente estraneo alla lotta per il potere e avverso ad ogni forza sovraindividuale, egli nega il vincolo statale o ne limita i compiti, in modo che l'individuo – la sola cosa veramente importante – possa educarsi nella bellezza e nella libertà della propria natura. Infine, l'uomo estetico guarderà al mondo panteisticamente come ad un oceano di bellezza, abbandonerà ogni orientamento religioso rigidamente dualistico e giungerà a considerare la bellezza non più semplicemente come il grado preliminare del senso ultimo ma come l'autentico principio metafisico del mondo.

Questa forma di vita "geniale" è essenzialmente ricerca di uno stile, un tentativo di assimilare la varietà degli aspetti della vita secondo l'*ethos* della forma interiore. Ciò può sembrare una sorta di occasionalismo estetico: esiste in generale soltanto ciò che quest'uomo ha creato, oppure ciò in cui egli può effondere il proprio stato d'animo.

Come si conciliano però nel pensiero di Spranger opzioni così diverse, ossia la mistica immanente di Schleiermacher, il panteismo di Goethe, il classicismo di Humboldt e la severa critica kierkegaardiana all'estetico come esistenza sprecata? Superficialmente, lo stesso Spranger sembrerebbe in balia di quell'estetismo da lui rimproverato nel romantico; come questo, egli gode a posteriori

<sup>64</sup> K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, cit., p. 85.

dell'esistenza ormai sedata e liberata dalla insopportabile pressione del presente (il classico è per lui infatti un modello educativo superiore ad ogni presente), ma soprattutto il suo atteggiamento sembra coincidere con quello del simbolista universale, che dietro ad ogni aspetto fuggevole dell'esistenza scorge legami metafisici e predispone così l'ascesa alla forma di vita religiosa. Comunque sia, Spranger non aderisce ad un facile moralismo, come si evince dal fatto che giudica artisti anche coloro che nella storia del pensiero sono stati i più severi censori dell'immoralità dell'arte (da Platone a Tolstoj), i quali tuttavia, se hanno deprecato l'estetismo adoperando ancora espressioni estetiche, hanno nondimeno scorto con acume l'intrinseca incompiutezza di una forma di vita come quella estetica, irresponsabilmente votata alla fantasia.

L'influenza di Schleiermacher sulla formazione di Spranger rientra nel solco di quell'interpretazione estetizzante a cui andò incontro nel primo Novecento il teologo tedesco<sup>65</sup>. Più che all'uso religioso e al tempo stesso estetico dei concetti di «gusto» e di «intuizione dell'infinito», Spranger guarda congenialmente all'insistenza con cui Schleiermacher considerava sia la religione che l'opera d'arte degli «organismi individuali, e non semplicemente come momenti o parti di una totalità che li supera e li comprende, annullandoli in sé»<sup>66</sup>. Oltre a questo concetto di individualità come *Kompendium der Menschlichkeit*, egli trae da Schleiermacher la persuasione della priorità della teologia sull'educazione, l'idea di Cristo come modello di piena umanità a cui occorre innalzare le generazioni a venire, la concezione antiluterana della separazione stato-chiesa, ne segue addirittura lo stile progettando delle *Reden* pedagogiche esplicitamente ispirate a quelle da Schleiermacher dedicate alla religione. La stessa idea della *Weltfrömmigkeit*, su cui si impernia la sua risoluta difesa della *Weltanschauung* protestante, in special modo del *Kulturprotestantismus* minacciato a partire dagli anni '20 dalla teologia dialettica, è palesemente desunta da Goethe ma anche da Schleiermacher.

Dopo la prima guerra mondiale – come si è più volte detto – Spranger si allontana dalla pericolosa superfluità ed inessenzialità della vita estetica, per privilegiare la *Bildung* etico-sociale, rispetto alla quale il momento estetico svolge un ruolo meramente formale e preparatorio. L'educazione estetica non deve insegnare ad ap-

<sup>65</sup> Sul problema della ricezione estetizzante di Schleiermacher cfr. G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, Milano 1968, pp. 48-50. In generale sul rapporto di Spranger con Schleiermacher si veda D. Strecker, *Religion und Metaphysik im Leben und Denken Eduard Sprangers*, cit., pp. 30-33. La stessa famiglia di Spranger apparteneva alla *Neue Kirche*, largamente ispirata alla tradizione teologica di Schleiermacher.

<sup>66</sup> G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, cit., p. 50.

prezzare l'arte, ma a ricostituire l'unità di soggetto e oggetto mediante un'adeguata fusione tra il materiale esterno (che non è mai brutto ma sempre già affine all'anima) e la forma interiore. «Beni» formativi utili in questa direzione sono le idee plastiche, le forme tanto della natura che dell'arte, in generale quelle forme che, «già divenute», stimolano il giovane a crearne di proprie<sup>67</sup>. Nonostante alla *Bildung* estetica vengano riconosciuti un valore eterno e una funzione ormai affrancata da ogni aristocraticismo spirituale, già nelle pagine di *Lebensformen* – la cui elaborazione, lo ricordiamo, copre quasi un decennio (1913-1921) – troviamo un approccio a tratti kierkegaardiano: se non è un'esistenza sprecata, la *Lebensform* estetica è comunque avvicinata ad una «vita di seconda mano»; se l'esteta non è «la smorfia di un uomo», come per Kierkegaard, tuttavia il suo non scegliere, il suo sfuggire all'impegno e al dovere rasenta indubbiamente la dissoluzione nella *Schwärmerei*, lo smarrimento fantasmagorico nelle semplici possibilità e soprattutto nel culto narcisistico del proprio io, in riferimento al quale soltanto le cose hanno un qualche valore. Eppure questa sfumatura kierkegaardiana non va fraintesa, se non altro perché, soprattutto a partire dagli anni '30, Spranger si propone di difendere strenuamente la tradizione idealistica e il protestantesimo liberale, prima, dagli attacchi della kierkegaardiana teologia dialettica, e poi dalla moda esistenzialistica col suo pathos anticoncettuale. Non è un caso che in *Lebensformen* Spranger si richiami soltanto al Kierkegaard di *Aut-aut*, ossia a quella fase di pensiero in cui ancora non era definitiva ed assoluta la frattura tra umano e divino: la vita etica trascende sì, in quanto scelta al di sopra dell'attimo, la dispersione della vita estetica nella sua immediatezza e discontinuità, ma non esilia completamente dall'interiorità finita l'essenziale nesso che lega l'io ideale a quello storico; la casualità, anziché essere illusoriamente trascesa, viene cioè mantenuta e insieme nobilitata. Anche per Spranger soltanto l'etica (che però per lui non è tanto una forma di vita a sé stante, quanto una dimensione che irrompe sotto la forma del conflitto di valori in tutte le altre sezioni della vita) è ciò per cui l'uomo diventa ciò che diventa, ma questo mai a discapito della “persona”, in nessun caso ottenibile per sottrazione dello spirito oggettivo che essa veicola. La socialità e la cultura sono un destino affidato alla nostra responsabilità, un destino gravoso e minaccioso fin che si vuole, ma non costituiscono mai un peccato da cui l'uomo debba redimersi.

È quindi lecito supporre che la critica sprangeriana della vita

<sup>67</sup> E. Spranger, *Umriss der philosophischen Pädagogik* (1933-34), in *Gesammelte Schriften II, Philosophische Pädagogik*, a cura di O. F. Bollnow e G. Bräuer, Heidelberg 1973, pp. 57-59.

estetica si indirizzi esclusivamente ai suoi tratti più superficiali, in particolar modo a quell'impressionismo ed estetismo in cui da molte parti si vedeva la dissoluzione delle forme culturali classiche e quindi il tramonto di ogni autenticità. È la stessa accusa che R. Hamann pressappoco negli stessi anni rivolge alla vita metropolitana, ritenuta in balia di uno stile di vita impressionistico, di fenomeni individualistici, degenerativi perché privi di forma, in ultima analisi superficiali<sup>68</sup>; si può naturalmente anche pensare alla rilettura critica cui Gadamer ha sottoposto la storia della *Erlebniskunst*, destinata a sfociare in una «differenziazione estetica» incapace di fare dell'arte un vero «aumento d'essere», ossia di preservarne la decisiva valenza ontologica<sup>69</sup>. Ma anche senza proiettare su Spranger – assai vincolato ad una certa *Stimmung* primonovecentesca – soluzioni posteriori e in fondo abbastanza estranee, basterà riconoscere che la teoria della *Lebensform* estetica, se mantiene un debito indiscutibile nei confronti della soggettivistica ed impressionistica *Erlebniskunst*, nondimeno cerca sotto tre riguardi almeno un contrappeso a questo altrimenti sfibrato estetismo: innanzitutto col richiamo al modello umanistico e soprattutto alla potenza già manifestatasi del “classico” quale modello assiologico di un *kosmos* sovratemporale di cui il presente sembrava quanto mai privo; in secondo luogo, tornando a vedere, come Schiller, nell'estetico la possibilità etica del superamento del dualismo rigoristico kantiano tra libertà e impulso, ossia riprendendo l'idea di un'educazione estetica nient'affatto estraniata dalla dimensione sociale e professionale<sup>70</sup>; infine, tanto facendo dell'arte una *Weltanschauung*, quanto pensando, come Schopenhauer, all'arte come ad una temporanea e parziale forma di liberazione, vale a dire cercando attraverso l'estetico l'accesso alle sfere superiori (sociale, politica, religiosa).

Come si è concesso fin dall'inizio, non pretendiamo di attribuire alcuna speciale originalità all'impostazione estetica sprangeriana. La sua teoria della *Lebensform* estetica ci pare però un chiaro esempio di una riflessione che, pur muovendo dall'estetismo vitalistico, ha subito saputo prenderne le distanze per indagare, attraverso un processo di “nobilitamento” della sua materia, l'estetico anziché l'estetica. Approccio importante, perché capovolge l'ottica storicistica

<sup>68</sup> R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1097. Su questo problema cfr. L. Bottani, *Erlebnis e decorativo. Studio sull'estetica di Richard Hamann*, in “Rivista di estetica”, XXII, 12, 1982, pp. 99-118.

<sup>69</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), tr. it. di G. Vattimo, Milano 19832, tutta la prima parte, pp. 25-207.

<sup>70</sup> Su questo *leitmotiv* della riflessione sprangeriana si vedano, tra gli altri, gli scritti raccolti in E. Spranger, *Grundlegende Bildung, Berufsbildung, Allgemeinbildung* (a cura di J. H. Knoll), Heidelberg 1965 (cfr. anche la nota 43 al cap. 2 del nostro volume in corso di pubblicazione e citato alla nota 1).

che fa discendere la disciplina da un canone di opere di riferimento, e perché, sul piano sociologico, risponde all'estetismo diffuso, ma non fattosi filosoficamente consapevole, che caratterizza più che mai l'odierna cultura di massa. Certo, in lui questa indubbiamente anticipatrice coscienza del "superestetico" è come dimidiata, deve ancora fare i conti con la prospettiva etica, necessariamente avversa a quell'ipereccitazione della vita psichica tipica della metropoli, ed incapace di vedere ciò che di positivo vi si annunciava (ben più acuta ci sembra infatti l'analisi benjaminiana dello *shock*, ma anche la teoria heideggeriana dello *Stoss*, perlomeno secondo una sua recente interpretazione<sup>71</sup>). Spranger ci sembra insomma "esemplarmente" incapace di valutare appieno l'onnipresenza, priva di aura, della dimensione estetica, che accusa di superficialità muovendo da presupposti ancora metafisici, ossia da valori umanistici rivelatisi inadatti a comprendere il nuovo: si pensi all'enfasi armonicistica con cui introduce la nozione di «forma interiore», oppure al privilegio assegnato all'*Erlebnis* religioso. Questa nostalgia di condizioni "umanistiche" precedenti, questa ricerca del "centro" finisce proprio per mancarlo: «Sarebbe come se l'uomo triste volesse cacciare la sua tristezza con il proprio abituale sorriso: questo sorriso non potrebbe essere altro se non una maschera<sup>72</sup>». La ricerca di un'esperienza estetica "ricompositiva", di una forma di vita che solo apparentemente trascende il modello dell'opera – della quale si limita a trasferire sul piano della vita psichica l'ideale compiutezza catartica – rasenta il *Kitsch*<sup>73</sup>, ma soprattutto non scorge la chance ontologica di quella situazione di "spaesamento" introdotta già allora, nella Berlino del primo Novecento, dall'esperienza delle avanguardie e dei *media*: un'esperienza svincolata dalla mistica dell'*Erlebnis* (che deve sempre essere serio, intenso ed eccezionale), ma piuttosto costituita di piccole e permanenti variazioni, il cui carattere "ornamentale" non esclude la presenza di un "profondo" significato esistenziale. Il fatto è che l'estetizzazione dell'esperienza «può anche voler dire che la verità è liberata allo stile, cioè all'infondatezza che la rivela quale essa è, leggera ed esclusiva, terribilmente leggera ed esclusiva come un accento, come un'interpretazione personale<sup>74</sup>»; del romanticismo

<sup>71</sup> Per una interpretazione che sottolinea nelle due nozioni il significato di "spaesamento" rispetto al "mondo" dato o prospettato dall'opera d'arte cfr. G. Vattimo, *L'arte dell'oscillazione*, in Id., *La società trasparente*, Milano 1989.

<sup>72</sup> H. Sedlmayr, *Perdita del centro* (1948), tr. it. di M. Guarducci, Roma 1983, p. 270.

<sup>73</sup> G. Vattimo, *Dall'utopia all'eterotopia*, in *La società trasparente*, cit., p. 98: «Kitsch è [...] solo ciò che, nell'epoca dell'ornamento plurale, pretende ancora di valere come monumento più perenne del bronzo, rivendica ancora la stabilità, definitività, perfezione della forma "classica" dell'arte».

<sup>74</sup> S. Givone, *Storia dell'estetica*, con in Appendice due contributi di M. Ferraris e F. Vercellone, Roma-Bari 1988, p. 8.

Spranger ha visto solo l'occasionalismo estetico e l'estetizzazione della realtà, in breve il soggettivismo nominalistico, senza coglierne il lato più profondo, vale a dire la concezione della realtà come esito di un'esauribile mito-poiesi conflittuale a carattere estetico. Gli sfugge il fatto che nell'estetismo diffuso, evidentemente un tratto epocale che a nulla serve censurare su basi regressive, mentre riduce la verità ad apparenza estetica, contemporaneamente nell'apparenza estetica lascia trasparire la verità: l'effimerità estetica, dischiudendo un «pluralismo vertiginoso dei modelli<sup>75</sup>», dilata pure il nostro mondo vitale in una molteplicità di "mondi", e ciò, mentre ci rende consapevoli del carattere strutturalmente composito del nostro concetto di realtà, intacca la cogenza del nostro "mondo" di appartenenza, inducendoci altresì a riflettere sull'enigmatica commistione di prospettività insuperabile e "relativa" trascendenza dell'essere umano, che è vincolato alla propria *Umwelt*, eppure, in quanto consapevole di tale vincolo, parzialmente in grado di relativizzarlo. Ma queste considerazioni, apparentemente estranee, ci riconducono a Spranger, ad una antropologia filosofica forse ancora degna della nostra attenzione<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> G. Vattimo, op. ult. cit., pp. 95.

<sup>76</sup> Si veda ad esempio l'interpretazione *geisteswissenschaftlich* degli scritti biologici di J. von Uexküll: E. Spranger, *Die weltanschauliche Bedeutung der modernen Biologie* (1944), in *Gesammelte Schriften* VI, cit., pp. 236-244.





# *L'uomo estetico*

di Eduard Spranger



La presente traduzione è stata condotta su Eduard Spranger, *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, Tübingen 1950 (8a ed., ristampa invariata della 5a ed. migliorata del 1925). Al termine di ogni brano l'indicazione, tra parentesi quadre, delle pagine tradotte. Per una migliore comprensione del piano dell'opera abbiamo aggiunto ai brani tradotti delle parti connettive (tra parentesi quadre e in corpo minore).

La traduzione e le note contrassegnate da parentesi quadre sono state curate da Tonino Griffero.



## Premessa

Potrei esprimere l'intento principale del mio libro dicendo che mi sono posto il compito di *insegnare a vedere i fenomeni spirituali con precisione e dal punto di vista strutturale*. Ciò di cui l'osservatore della natura vivente, il pittore e l'artista figurativo sono normalmente dotati, e cioè la sensibilità per l'organico e per la connessione organica, è ancora oggi nello studioso delle scienze dello spirito un dono eccezionale della genialità, e la riflessione su questi temi, nonostante Burckhardt, Dilthey e Nietzsche, può ancora sempre considerarsi un'arte nuova. Prevedo però che vi sarà un tempo in cui gli errori nel valutare i rapporti strutturali di natura spirituale saranno inaccettabili non solo per il gusto artistico ma anche per la concezione scientifica della vita [p. IX].

Per quanto poco si tratti [...] di una scienza avulsa dalla realtà, è tuttavia una *scienza*. Mi aspetto che anche a proposito dei tipi qui formulati, che dovettero essere abbozzati con un procedimento basato sull'isolamento e l'idealizzazione, si solleverà l'obiezione che la vita non contiene questi tipi unilaterali. Chiedo in anticipo di essere esentato dalla risposta, perché chi non ha il coraggio di tracciare delle linee nella connessione della vita non possiede neppure il coraggio necessario alla scienza e al pensiero. Devo però anche sottolineare che da questa ricerca non ci si possono attendere le cosiddette "finezze" psicologiche e delle sfumature assolutamente individuali, perché il compito consisteva in un primo momento soltanto nel tracciare le grandi linee fondamentali; e quanto più le si dovesse sentire come naturali, tanto più convincente sarebbe la dimostrazione della loro esattezza [p. XI].

L'esposizione delle forme di vita qui tentata poggia sul metodo idealtipico. Detto in modo più preciso: i fenomeni vengono dapprima *isolati* e *idealizzati*, mentre in un secondo tempo interviene la considerazione totalizzante ed individualizzante. Si articola in questi quattro passaggi la ricerca delle categorie basilari del comprendere, che in un primo momento sono concepite esclusivamente come

ausilio metodico del lavoro delle scienze dello spirito. Non si tratta di una ipostatizzazione metafisica qualsiasi [p. XIII].

Tra gli avversari del mio punto di vista ve ne sono alcuni a cui non posso arrendermi. Mi riferisco innanzitutto a quelli che in generale non hanno l'occhio per la varietà psichica del mondo storico e spirituale, o perché manca loro quell'indispensabile conoscenza vasta ed intuitiva della storia che io presuppongo, oppure perché, per difetto della loro visione psicologica, non hanno mai avvertito, né forse mai avvertiranno, il problema che invece a me interessa. Risulta loro necessariamente incomprensibile ciò che io prendo in esame nei fenomeni singoli e nelle loro varietà. Pertanto non posso venire in aiuto a coloro che ancora oggi<sup>1</sup> sostengono che i miei tipi non "esisterebbero". Posso solo consigliare loro di studiare la logica e di chiedersi se le leggi di natura o anche solo i concetti generali esistano effettivamente nella realtà. Temo però quasi di più l'altra classe di lettori, quelli che adoperano i tipi rigidamente *come se* esistessero e fanno di questa applicazione dei tipi un ottuso mestiere [...]. D'altra parte, posso qui citare a mo' di conclusione ima massima di colui che per primo si è occupato per iscritto delle forme di vita. Afferma Aristotele all'inizio della sua *Etica Nicomachea*: «È proprio della cultura aspettarsi in ciascun genere di ricerca tanta esattezza, quanta ne permette la natura dell'argomento» [p. XV].

È [...] impossibile afferrare quel che è fornito di senso sulla base di ciò che è invece estraneo al senso. In psicologia strutturale possiamo considerare come elemento costruttivo soltanto quel che possiede un senso per se stesso, che rappresenta ima direzione del senso. Il compito è qui pertanto quello di costruire la struttura globale dell'anima a partire da direzioni del senso qualitativamente diverse e tuttavia di solito fra loro reciprocamente connesse dal punto di vista del senso. A questo scopo è anzitutto necessario definire compiutamente le direzioni del senso; "compiutamente" qui però vuol dire rintracciare tutte quelle classi di atti che si distinguono nettamente a seconda del loro senso immanente, e che

\* Le note aggiunte dal curatore e le integrazioni a quelle sprangeriane sono inserite tra parentesi quadre.

<sup>1</sup> [Spranger si riferisce qui – nella premessa alla 5a ed. del 1925 (pp. XIII-XVI) – alle prime critiche rivolte all'opera, impostata negli anni '10 in forma breve (1a ed., *Lebensformen*, in *Festschrift für Alois Riehl*, Halle 1914, pp. 413-522, anche in volume a sé: *Lebensformen. Ein Entwurf*, Halle 1914); questa prima edizione, tra l'altro basata su un metodo diverso (riduzione delle sfere della *Kultur* ai principi spirituali che le informano), è poi ampiamente sviluppata nella 2a ed. del 1921. Sulla genesi di *Lebensformen* si veda E. Spranger, *Zur Entstehung der Lebensformen*, in *H. Niemeyer zum 80. Geburtstag*, Privatdruck, Tübingen 1963].

<sup>2</sup> [Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1094b, tr. it. di A. Plebe, Roma-Bari 1973, p. 5, con alcune nostre variazioni in conformità alla traduzione tedesca di Spranger].

pertanto sono la condizione *necessaria* e *sufficiente* per abbracciare la varietà dei fenomeni psichico-spirituali [...].

Così come ogni vera scienza si basa sul concorso del metodo deduttivo e di quello induttivo, anche nel nostro caso la prova dell'esattezza dei principi assunti a priori starà in ultima analisi nella possibilità di cogliere realmente grazie ad essi la varietà dei fenomeni empirici. Ma questa verifica storica è soltanto qualcosa di posteriore. Il tratto più importante del nostro metodo consiste invece nel fatto che tutte le basilari direzioni spirituali e il senso che vi è intenzionato possono essere colti a priori<sup>3</sup> [...]. Se l'uomo fosse un caos di tendenze mutevoli, non sarebbe possibile alcuna comprensione del mondo storico e sociale. Ora, nel suo nucleo spirituale egli ha però sempre la medesima struttura. Per quanto i gradi di differenziazione di tale struttura possano anche mutare nel corso del processo evolutivo dello spirito, sia nella forma più implicita che in quella maggiormente esplicita operano però tendenze eterne, immortali direzioni degli atti e delle esperienze vissute, senza le quali non sarebbe possibile "comprendere" la connessione interna di un'anima estranea e a noi lontana. Portiamo in noi stessi la struttura dello spirito, che perciò può essere esposta a priori e indipendentemente dalle differenze storiche e geografiche [...].

La vita è [...] per noi già sempre un processo intricato, e le componenti elementari del suo senso non ci si presentano quasi più in modo talmente isolato da poter essere immediatamente ricondotte ad un'astratta espressione del pensiero. Ma improvvisamente (1920) mi sopravvenne l'intuizione che proprio questo intreccio doveva essere assunto come punto di partenza metodico. Probabilmente sotto l'effetto ancora confuso di punti di vista neoplatonici, maturò in me la certezza che *tutto* è *in tutto*. In ogni frammento della vita spirituale sono presenti, anche se con forza diseguale, *tutti* gli indirizzi fondamentali dello spirito. Qualsiasi atto totale dello spirito rivela ad un'osservazione analitica *tutti* i lati in cui lo spirito in generale si può diversificare [pp. 31-34].

Il nostro scopo è fondare qui una psicologia dell'individualità come scienza dello spirito, un'etologia o caratterologia [...]. Si tenga presente che i tipi fondamentali che in questo contesto costruiremo non sono, ad esempio, fotografie della vita reale, ma derivano da

<sup>3</sup> Apriori significa, com'è noto, non *prima* di ogni esperienza ma *in* ogni esperienza. Quando noi mettiamo in relazione un qualche fenomeno singolo con un certo ambito, non intendiamo tracciare la tela del mondo spirituale seguendo concetti apriori, ma vogliamo semplicemente renderci conto delle fondamentali leggi del senso che già vi sono presupposte. Il mondo in cui si giunge nei contesti psicologico-fattuali a qualcosa di evidente a priori è stato di recente analizzato con precisione da Theodor Erismann, *Die Eigenart des Geistigen. Induktive und einsichtige Psychologie*, Leipzig 1924.

un metodo isolante e idealizzante. I *tipi ideali* atemporali che in tal modo emergono vanno adattati come schemi o strutture normali ai fenomeni della realtà storica e sociale.

Questi tipi emergono perché di volta in volta nella struttura individuale viene fatta prevalere *una* determinata direzione del senso e del valore<sup>4</sup>. In base al nostro principio, secondo cui in ogni fenomeno spirituale è in qualche modo immanente la totalità dello spirito, anche gli altri atti spirituali non possono quindi mancare. Tuttavia la loro azione è ogni volta talmente obliqua che appaiono sottomessi – in un senso che occorre discutere più a fondo – all’indirizzo assiologico dominante. Questi atti sono latori di una loro sfumatura, oppure, quando ciò non è possibile, vengono ridimensionati fino a perdere ogni significato. Possiamo raffigurarci questa situazione con l’immagine di un dado da gioco, del quale ogni volta deve essere rivolto verso l’alto un lato col suo numero. Non è che gli altri lati manchino, ma rispetto al lato superiore sono in una posizione stabilita da regole assolutamente precise [...].

Nel prosieguo analizzeremo ogni forma di vita prendendo le mosse dall’ambito centrale, per poi mettere in relazione con quello tutte le altre cinque [forme di vita], una relazione la cui direzione *fondamentale* dev’essere chiara *a priori* sulla base del senso che riveste l’ambito dominante. Infatti le direzioni degli atti spirituali e il loro intreccio in una struttura totale sono insiti in noi *a priori* in conformità al loro *senso* (anche se non in tutti i loro dettagli applicativi). Solo che non si tratta qui di un mero *apriori* intellettuale, ma di una *fondamentale* struttura plastica della vita che è in noi e grazie alla quale siamo in grado, attraverso una variazione dell’orientamento individuale, di vivere in anticipo o di rivivere nel loro senso situazioni che non *abbiamo* vissuto [pp. 114-115].

[Distinguendo *Sein* e *Sollen* anche nella struttura dell’anima (dove il *Sollen* è rappresentato dallo spirito oggettivo e normativo), Spranger esamina i sei orientamenti fondamentali della vita spirituale, “ascendendo” dagli atti spirituali elementari (individuali e sociali) alle leggi spirituali elementari, da queste alle sfere dell’io e ai corrispondenti livelli sul piano dell’oggetto, infine ai tipi umani di base (uomo teoretico, economico, estetico, sociale, politico, religioso). Ovviamente, seguiremo qui solo le parti dedicate all’orientamento estetico, limitandoci ad una rapida presentazione delle altre forme di vita].

<sup>4</sup> Non ho mai detto che non sia possibile orientare la caratterologia anche in relazione a fattori diversi dall’orientamento assiologico predominante della persona. Ma certamente penso che nulla definisca il carattere *spirituale* dell’uomo in modo tanto preciso quanto l’organo del valore, col quale l’uomo vive la propria vita e le conferisce una forma. Quando scrissi questo libro, ancora non sapevo che anche Max Scheler nella sua importantissima opera *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Halle 1916, 19212, avesse abbozzato l’idea di tipi personali legati a valori.



[*Atti spirituali elementari*]

Il senso economico consiste nell'esperienza vissuta del rapporto di forza psicofisico tra soggetto ed oggetto (*quantità di forza*).

Il senso teoretico ha le sue radici nell'identità generale dell'oggetto intenzionato (*essenza*).

Il senso estetico consiste nel nesso impressione-espressione che caratterizza la sua manifestazione concreta sul piano sensibile (*immagine*).

Il senso religioso sta nel rapporto della singola esperienza vissuta col senso totale della vita individuale (*senso totale*) [pp. 40-41].

[Ma se questi quattro atti individuali possono essere presenti anche in un individuo isolato, quando invece ci volgiamo al contesto sociale e alla sua influenza sull'individuo, troviamo altri due atti fondamentali, cioè l'atto del potere e quello della simpatia, fondati però a loro volta sempre su disposizioni ed energie individuali (cioè l'attitudine al potere e all'amore come forze originarie dell'anima individuale). Gli atti economici riferiscono tutto ai bisogni del soggetto ed esperiscono ogni cosa come "resistenza"; in quelli teoretici l'oggetto è privato dei suoi aspetti sensibili ed assiologici ed indagato esclusivamente nella sua eterna ed identica essenza; in quelli politici l'*Erlebnis* della dipendenza conduce al sistema del potere sociale; in quelli sociali l'*Erlebnis* della simpatia sfocia invece nel sistema della *Gemeinschaft*; quelli religiosi inquadrano ogni *Erlebnis* particolare nell'insieme assiologico della vita individuale. Tutti e sei gli atti – nonostante uno di essi di volta in volta prevalga – sono tra loro intrecciati «come le melodie e i tempi sono intessuti nell'insieme di una sinfonia» (p. 59)].

*Atti estetici.* Hanno come oggetto principalmente ciò che non può essere esaurientemente analizzato sul piano intellettuale, cioè l'elemento concreto-sensibile, l'immaginoso. Per questo motivo, nella natura come nell'arte ciò che è esteticamente significativo non consiste solo in essenze universali: deve piuttosto essere sempre un fenomeno singolo, reale o generato dalla fantasia, col quale possiamo psichicamente fonderci fino al punto che la sua impressione *su di noi* diventi nel contempo una nostra espressione<sup>5</sup>. Questo però significa che i moti della nostra anima, a partire dal ritmo più elementare per arrivare fino ai più alti sentimenti legati ad un

<sup>5</sup> [Con «impressione» Spranger intende l'*Erlebnis* sensibile di un oggetto unitamente al moto sentimentale provocato in noi dalla sua contemplazione; con «espressione» invece «l'immissione conscia o inconscia di un moto psichico in una forma sensibilmente percepibile» (p. 40, nota 1). Il legame tra impressione ed espressione (la prima ascritta all'oggetto, la seconda riconducibile ad una nostra condizione psichica) in un *Erlebnis* suscita una sorta di dimensione psichica neutrale, che non appartiene più esclusivamente né a me né all'oggetto, un *Seelisches überhaupt* che per il soggetto *sembra* depositato nell'oggetto. Proprio questo "sembra" rivela quanto Spranger sia ancora debitore in alcuni luoghi del testo al nominalismo (o se si vuole all'idealismo soggettivo) di buona parte dell'*Einfühlungstheorie* (cfr. Introduzione)].

significato, si fondono con il dato<sup>6</sup> e sembrano esserne illuminati.

Con questo non si vuole però dire che non possano esservi, magari in subordine rispetto all'atto principale, degli altri atti datori di significato. Di solito vi compartecipano anzitutto gli atti conoscitivi, e talvolta in modo da costituire esclusivamente degli indistinti suoni armonici inferiori. In ogni quadro è presente in certo qual modo qualcosa di matematico, se non altro nella regolarità della cornice; in ogni scultura, oltre a ciò che attiene alla simmetria matematica, troviamo un riferimento alle leggi della statica e della dinamica. Ciò che viene raffigurato, molte volte deve prima essere interpretato sul piano intellettuale perché abbia un effetto. È ad esempio il caso dell'interpretazione spaziale delle macchie di colore e dell'identificazione di ciò che esse significano. Il fenomeno sensibile è sempre la cosa fondamentale, ma l'opera d'arte nel suo insieme diviene in questo caso una forma estetica solo in seconda o addirittura in terza battuta. Si pensi a *La cieca* di Píglhein: senza la considerazione generale che «i ciechi non hanno un'esperienza vissuta dei colori», questa composizione di colori e forme rimane priva di senso. Ma questa considerazione generale ha qui soltanto un ruolo ausiliario rispetto ad un rapporto definitivo col dato di natura del tutto diversa, e neppure può diventare esplicitamente consapevole, pena la distruzione dell'atteggiamento specificamente estetico. Per questo motivo, eccessivi presupposti intellettuali costituiscono sempre un pericolo per l'orientamento estetico puro. Alcune persone si fermano alla materia, ossia si arrestano ai problemi conoscitivi invece di lasciarsi avvincere dall'immaginazione. È per questo che la musica fra tutte le arti è quella che più si avvicina al carattere puro dell'arte. Eppure, anche nella musica non manca un momento teoretico, già la produzione del suono poggia infatti su principi razionali, e non a torto Leibniz ha definito la musica un'inconsapevole attività matematica. In ogni composizione musicale troviamo perlomeno un'articolazione razionale del tempo (secondo il principio d'identità o di equivalenza), ma rientra poi nel godimento anche il *riconoscimento* di ripetute sequenze sonore. Non appena però si incomincia a fare attenzione a queste cose, si *studia* la musica invece di viverla. – Nella poesia il ritmo e la sonorità delle parole costituiscono essenzialmente uno stimolo affinché colui che ne gode susciti in se stesso delle immagini ottiche di natura fantastica. Ma per far questo, egli deve prima aver compreso e colto qualcosa. Le persone di

<sup>6</sup> Evito il termine "oggetto", perché l'oggetto *puro* lo cogliamo soltanto nell'orientamento teoretico. In quello estetico sono invece presenti due componenti di una fusione, dei quali quello oggettivo spesso non viene affatto interpretato in modo corretto dal punto di vista teoretico.

animo insensibile non trovano pertanto nella poesia altro che una descrizione ed un insegnamento, tutt'al più una raffigurazione narrativa. Non colgono ciò che è specificamente poetico, soprattutto se hanno una disposizione più acustica che ottica. L'estetico inizia però soltanto là dove il teoretico viene completamente ricondotto ad un ruolo ausiliario, quando cioè lo scopo non è più il concetto universale ma l'universale che si manifesta solo nel particolare.

Il momento economico partecipa agli atti estetici così come partecipa a quelli teoretici: quel che stanca o addirittura danneggia lo stato psicofisico del soggetto, non può più avere una valenza estetica. Di conseguenza tutte le impressioni estetiche sono condizionate anche da leggi psicofisiche. D'altronde, ciò che è esteticamente rilevante non può rientrare nella sfera dell'utile e del dannoso, e neppure può essere in rapporto diretto coi nostri desideri reali, altrimenti non scaturirebbe quella condizione disinteressata della contemplazione che, soltanto, è estetica. L'estetico *puro* (contrariamente al bello di consumo, che rientra in buona parte nella sfera economica) lo si raggiunge quindi nel modo migliore quando si sottrae la forma estetica al contesto delle forze *reali* e la si trasferisce in un'oggettualità immaginativa. È questa la ragione più profonda dell'"imitazione", in cui l'estetica antica vedeva il fattore fondamentale dell'arte. La motivazione dell'arte non è la gioia dell'imitazione (quel che viene imitato non è affatto l'oggetto brutto ma la sua impressione!); anzi, dev'esserci una sorta di relativa smaterializzazione perché l'oggetto venga strappato alla sfera delle cose che possiamo desiderare. Tra i materiali concreti e sensibili che ci sono necessari per una raffigurazione puramente estetica, la priorità spetta a quelli che implicano i più intensi valori estetici (il marmo, l'oro, il suono, il ritmo). Anche il bello supremo, cioè l'uomo, è bello soltanto quando non lo si desidera fisicamente (naturalmente la statua di marmo può comunicare solo un riflesso della bellezza dell'*anima*). In questa operazione di allontanamento dalla realtà può tra le altre cose diventare rilevante sul piano estetico anche l'esperienza vissuta dell'utilità, ma come esperienza meramente posteriore e accessoria: essa viene innalzata dal campo materiale alla sfera del puro godimento dell'anima, si pensi ad esempio alle nature morte, alle scene di lavoro, alla raffigurazione degli utensili.

Dopo aver detto che qualsiasi creazione artistica ha le sue radici nell'esperienza vissuta, occorre però precisare che essa ha le sue radici prima di tutto nell'esperienza vissuta di tipo *estetico*. Una rosa può avere sul mio stato d'animo un effetto così intenso, che io trasformo la sua impressione in espressione, ora trasferita in un mezzo fisico diverso; in questa formazione artistica non abbiamo quindi nient'altro

che la gioia avvertita proprio nei confronti di questa singola forma colorata. Ora, però, l'esperienza estetica che si è vissuta non è mai isolata entro la struttura dell'anima. Può ad esempio riferirsi ad immagini ed avvenimenti dotati di maggiore significato per la vita, in modo che nella singola immagine baleni magari qualcosa del senso totale della vita: in questo caso l'esperienza estetica è anche un'esperienza vissuta religiosa, e la creazione che ne deriva, sebbene riguardi un oggetto tanto limitato, è in questa circostanza permeata dal sentimento cosmico, per cui si avvicina all'arte come visione del mondo. Nella misura in cui però vuole essere *arte*, il momento religioso che vi è presente è soltanto un atto subordinato. Non può né le è permesso riprodurre questo significato denso di rimandi altrimenti che in una concreta formazione sensibile. Le conoscenze e il globale rimando a valori culminano però nella fusione dell'anima, grazie alla quale l'*impressione* suscitata da questa forma è appunto in condizione di *esprimere* in noi la cosa suprema. Se ci fermiamo al puro e semplice raccoglimento, oppure alla descrizione sul piano dogmatico dello stato d'animo devoto, non ci troviamo più nell'ambito specifico del senso estetico. Viceversa, anche la poesia più esile può concentrare in sé qualcosa dell'infinità religiosa, e senza aver bisogno né dell'argomentazione logica né di immagini di grandi proporzioni, perché per ottenere il suo effetto le sono sufficienti poche parole:

Tu che vieni dal cielo,  
plachi ogni pena e ogni dolore...

In conclusione: l'autonomia della sfera estetica consiste nell'essere delimitata dalla sfera teoretica, economica e religiosa. Tutte queste attribuzioni di senso vi sono compresenti, ma l'estetico non può da queste esser sostituito, né la sua peculiare essenza può in esse dissolversi. Sono piuttosto gli altri ambiti di senso che vengono tradotti in quello estetico proprio in quanto vengono differiti nella sfera delle immagini della fantasia, dei puri sentimenti contemplativi e del nesso impressione-espressione. Qui affonda le sue radici l'esperienza vissuta specificamente estetica, che non va confusa nemmeno con quella religiosa. Non appena una cosiddetta opera d'arte trova la propria principale destinazione nell'essere un insegnamento teoretico, una confessione religiosa o un oggetto d'uso, ebbene essa ha perduto il suo senso specifico [pp. 50-53].

[*Leggi spirituali elementari*]

[Ogni orientamento spirituale segue la norma cui obbedisce una determinata classe di valori: la sfera economica, strettamente dipendente dall'istinto di au-

toconservazione, segue la legge del massimo di utilità col minimo dispendio di energia; l'orientamento conoscitivo si affida invece al principio di ragione sufficiente; l'attività politica muove dalla volontà di dare regole, mentre quella simpatetico-sociale trae origine dalla volontà-di-comunità; l'orientamento religioso persegue il senso ultimo del mondo, ovvero Dio come eticità].

[*Leggi dell'atteggiamento estetico*]. Come il desiderio di autoconservazione, l'atteggiamento estetico appartiene a quegli aspetti elementari della vita che affiorano alla coscienza. Si è addirittura visto che ogni figura elementare, ogni colore, ogni suono e ogni ritmo possiede un valore in primo luogo estetico, in quanto suscita un moto psichico che nella contemplazione viene empatizzato nel dato. Questa forma dell'apprensione, che, contrariamente all'orientamento teoretico, ritiene di intuire immediatamente nel dato stesso delle qualità psichiche come i sentimenti, gli stati d'animo, i desideri, e così via, possiamo chiamarla in senso lato fantasia. Essa può essere quindi attiva già negli oggetti reali, cioè indipendenti dalla libera produzione della nostra immaginazione. Senza volerlo, noi cogliamo la realtà, oltre che mediante le altre attribuzioni di senso, sempre e ovunque in forma estetica. Questa forma originaria dell'esperienza è però legata ad orientamenti eterogenei. Il reale risveglia il mio desiderio, mi incita alla ricerca, è spesso sconvolgente, informe, opprimente, spesso eccessivamente insignificante. Si sviluppa così dall'esperienza vissuta di tipo estetico l'impulso a conferire mediante la creazione produttiva una veste più pura al contenuto del reale<sup>7</sup>. L'esperienza vissuta esteticamente significativa che abbiamo della realtà costituisce perciò il primo impulso inconscio di ogni arte intenzionale. L'arte, come libera attività produttiva degli atti estetici, ha ora la possibilità di porre in risalto nella sua purezza la legge isolata ed idealizzata dell'esperienza vissuta estetica. Tutto ciò che riguarda la conoscenza, tutto ciò che è utilitaristico o religioso, è qui subordinato al fondamentale scopo estetico. – Ma di quale scopo si tratta? Della significatività dell'anima. Si deve rendere visibile, udibile, in breve intuitivamente rappresentabile *nell'*elemento concreto-sensibile e *nell'*immaginoso, un moto dell'anima insieme con tutte le esperienze vissute del significato che vi sono implicate. Per questo scopo non sempre è necessaria la piena realtà dell'oggetto, è sufficiente, in un certo senso, l'aspetto superficiale delle cose, vale a dire la loro forma sensibile. Per questo motivo la creazione

<sup>7</sup> L'antica dottrina classica secondo cui l'arte si fonda su di una μίμησις, rappresenta un colossale errore. Ad essere riprodotto dall'arte non è il semplice oggetto, ma sempre soltanto l'oggetto già colto esteticamente. Paradossalmente si potrebbe dire che l'arte non è imitazione delle cose ma imitazione (e cioè creazione intenzionale) di esperienze vissute di natura estetica.

estetica può consistere tanto nel puro e semplice impulso a dar vita ad una sequenza concreta di rappresentazioni, come nella poesia, quanto nella pura e semplice produzione di tratti corporei, come nell'arte plastica.

Nella fantasia creativa vige la legge totale dell'anima, nella quale tutte le forme dell'esperienza vissuta e dell'apprensione sono unificate in un organismo spirituale, ebbene solo in questo caso il prodotto della fantasia possiede una forma in senso eminente. La forma altro non è quindi che il riflesso in un oggetto concreto dell'anima contemplante nella sua globalità. Manifesta la forma nel modo più originario il corpo umano, nel quale (sotto il profilo estetico) l'anima sembra essersi oggettivata. Aristotele considerava l'anima come l'entelechia del corpo anche dal punto di vista scientifico, cioè come il principio formativo del corpo. Nel concetto di entelechia *noi* vediamo un concetto originariamente estetico (senza il quale però, a quanto pare, non si può affatto procedere neanche nella scienza). Così come l'anima dà al corpo una forma percepibile in vista della ricezione estetica, così essa cerca anche altri sostegni sensibili in cui dispiegare la sua peculiare energia formativa. È vano voler capire sul piano intellettuale l'essenza di questa forma, perché si tratta di qualcosa che va al di là della sfera soltanto intellettuale. Si potrebbero scegliere perifrasi quali: armonia del ritmo sentimentale, unità nella varietà (che però significa un'unità sensibilmente percepibile di una varietà di sentimenti del significato fatti oggetto di rappresentazione), equilibrio, misura e idealità nel campo dell'immaginoso. Ma tutti questi tentativi sono inutili, perché, se è proprio dell'essenza dell'arte l'essere concreta e sensibile, il mistero della forma può ben manifestarsi nella singola opera d'arte, ma non essere espresso in parole ed essere oggetto di un calcolo preventivo. In generale, possediamo un solo criterio dell'arte perfetta, e cioè *la pura efficacia estetica*.

Ora, però, il contenuto psichico che l'arte vuole esprimere è condizionato a livello storico, geografico e personale, così com'è condizionata nello stesso senso anche l'anima su cui l'arte esercita il suo effetto. Pertanto le epoche in cui emerge una nuova struttura dell'esperienza vissuta oscillano tra un impressionismo ed un espressionismo unilaterali, non avendo ancora trovato alcuna stabile forma psichica interiore. Anche nell'arte tali epoche irradiano più stimoli che una vera e propria vita interiore dotata di una sua forma stabile. Un'arte di questo tipo è priva di "validità universale" in senso estetico. C'è un solo tipo di arte che, sottolineando in un certo senso solo i profili più generali della legalità dell'anima, è sovratemporale e pertanto adeguatamente esperibile senza che ci sia

bisogno di una parallela variazione dell'orientamento *storico*, e cioè la cosiddetta arte classica. Essa implica comunque un alto grado di razionalità reale, ossia di precisione teoretica; le eterne leggi formali dell'anima e del mondo oggettivo vi sono talmente fuse da apparire in forma chiara e purificata nella creazione concreta. In questo tipo di arte troviamo perciò sempre qualcosa di matematico, di semplice, di regolare e tipico. Si tratta, in breve, di una legalità cosmica interna ed esterna esibita in un caso individuale. Come si è già avuto modo di dire, è la rappresentazione dell'universale nel particolare.

Se questo vale per l'arte classica κατ' ἑξοκὴν, perché in essa la legge diventa particolarmente manifesta, in fondo varrebbe per ogni tipo di arte, se non fosse che l'universale, la legalità psichico-oggettiva viene via via sempre più diversificata e dispersa in esempi particolari piuttosto audaci. Il presentimento di questa legalità all'interno di ciò che apparentemente è privo di regole, costituisce il segreto di ogni effetto artistico. Spesso, ad esempio nella musica moderna, ad un primo ascolto sembra regnare il caos totale. Se l'opera d'arte dev'essere però non soltanto l'espressione di esperienze vissute di natura affettiva ma, su di un piano più elevato, un'espressione regolata da leggi, se cioè dev'essere *forma*, allora anche nell'esperienza vissuta estetica deve sempre farsi nuovamente valere la connessione psichica governata da leggi, anche se attraverso tensioni e compromessi di ogni tipo.

Non possiamo dire di più circa la legge normativa dell'arte, la *forma*, perché si tratta in sommo grado di una razionalità "nascosta". E questa razionalità non è soltanto la legalità dell'ordine oggettivo ma al tempo stesso la legalità dell'anima, perché nell'arte questi due ordini di leggi sono tra loro fusi, così come, secondo una concezione più matura, anche nella realtà scaturirebbero dalla medesima origine della vita. È ciò che asserisce l'antico ed elementare principio di Bacone: l'arte è *homo additus rebus*, attribuzione di un'anima alle cose. La forma è perciò la raffigurazione di oggetti sensibili concreti, a cui si è dato forma mettendo a profitto la totalità delle forze contemplative dell'animo. La legalità di queste forze si intreccia con la legge delle cose, appresa oppure semplicemente presentata<sup>8</sup> [pp. 74-78].

<sup>8</sup> «L'«uomo artistico», i cui sensi interni sono pienamente risvegliati, vede – che lo voglia o meno, che lo sappia o meno – l'armonia all'interno delle cose. La forma, sotto la cui condizione egli vede le cose come entità perfettamente compiute, è la sua, è l'armonia interiore propria di chi contempla le cose. È del tutto indifferente che cosa un individuo simile veda, perché qualsiasi cosa viene da lui contemplata nella sua necessità cosmica, in ogni attimo tutto gli pare perfetto. Se poi egli è un "artista attivo", con l'esperienza vissuta della piena armonia colmerà di gioia tutti coloro che "hanno occhi per vedere e orecchie per sentire", facendo così sentire loro che ogni cosa, così com'è, è necessaria, quindi perfetta, giusta e quindi bella» (Georg Fuchs, *Deutsche Form. Mit einer Einleitung*:

## *Sfere dell'io e livelli dell'oggetto*

[Sebbene negli atti dell'anima vi sia la vita indivisa e quindi la diversificazione di significati regionali sia sempre un'astrazione teoretica, è possibile intendere queste regioni del senso come sfere concentriche, all'interno di ciascuna delle quali ad un certo livello oggettuale corrisponde una certa classe di valori, un particolare orientamento dell'io. La sfera meno inclusiva è quella dell'io biologico-economico, a cui corrisponde sul piano oggettuale la "pressione del mondo esterno" o il "bene" in senso economico. Dopo la sfera estetica, di cui dobbiamo occuparci, troviamo quella dell'io teoretico nella sua identità sovra-soggettiva, a cui fa riscontro un ordine oggettuale di tipo concettuale-ideale. All'io del potere corrisponde l'accentuazione di sé, mentre all'io sociale quella comunità assiologica che garantisce ad ogni suo membro un io collettivo ateoretico. Infine, all'io religioso, che annulla il *principium individuationis*, corrispondono oggetti religiosi tanto più trascendenti quanto più è intensa la dicotomia tra il *Sollen* assiologico e la sua effettiva realizzabilità].

[*L'io estetico e il livello oggettuale corrispondente*]. L'io degli atti estetici è chiaramente molto più libero [degli altri io], ed è inoltre meno dipendente dalla materia. Ciò perché Pio della fantasia sente se stesso all'interno dei più diversi oggetti, anche di quelli prodotti esclusivamente dall'immaginazione. Non vive soltanto nel suo proprio corpo, ma attraverso le forme con cui si esprime sul piano fisico si procura uno spazio e una cassa di risonanza ben più estesi. Ma non si pensi a questo processo dell'empatia come se si trattasse sempre di una personificazione. Questa ne è piuttosto soltanto una forma speciale, che tra l'altro può essere utile anche ai fini dell'interpretazione puramente teoretica. La definizione di Lipps, secondo cui l'empatia sarebbe il godimento oggettivato di se stessi, mi pare ambigua, perché potrebbe far pensare a questo io come ad un io *reale*, all'io che, tra le altre cose, ha desideri, soffre e agisce realmente. Ma questo Potremmo quindi dire che *la legge* dell'arte o della sfera della fantasia è quella *della piena fusione di impressione ed espressione*. Debbono compenetrarsi però non soltanto l'oggetto grezzo e i *miei* fluidi stati psichici ma l'oggetto contemplato e il contenuto dell'anima. I confini tra soggetto ed oggetto debbono essere eliminati in una configurazione, che, in certo qual modo, dà origine ad *una sola* unità vitale dell'anima, che fonde e trascende tanto l'oggetto quanto il suo osservatore. La struttura della formazione estetica dipende quindi da due diverse legalità, che nell'opera d'arte debbono essere poste in perfetto equilibrio: la legge della cosa e la legge dell'anima. L'oggetto elaborato dall'arte possiede una *sua* legge specifica. È per questo che l'artista figurativo studia, ad esempio, anatomia, il poeta osserva la vita e la concatenazione delle

"*Von den letzten Dingen in der Kunst*", München 1907, p. 45).



sue motivazioni, e il musicista impara l'elaborazione tematica. Vi ha un peso anche la legalità del materiale fisico in cui l'espressione si realizza, quindi le leggi della pietra, del colore, della parola e del suono. Naturalmente queste leggi non sono esplicitamente consapevoli come delle evidenze teoretiche, perché diventano leggi estetiche esclusivamente in quanto sono presentite ed osservate nella forma concreta, e cioè in ciascun caso specifico. Ma anche l'elemento psichico, che deve giungere a raffigurazione nella forma oggettiva ed essere da questa suscitato, possiede la *sua* specifica legalità, il cui raggio va dalle determinazioni psicofisiche assolutamente primitive (tensione, scioglimento, affaticamento) fino alla sua globale struttura interiore e al processo della sua formazione. L'oggetto estetico compiuto deve essere introdotto in questo processo soggettivo, tanto da sembrare un elemento di un mondo in cui ad ogni cosa, senza più alcuna differenziazione, viene attribuita un'anima.

In questo enigmatico intreccio può ora prevalere l'oggetto col suo effetto sull'anima, e allora parleremo di impressionismo nel senso più esteso del termine. Ma può anche prevalere la componente dell'interiorità soggettiva, e ciò costituisce l'essenza dell'espressionismo. Questi due "stili" sono due diversi tipi della formazione estetica, perché con *forma* intendo la fusione di impressione ed espressione, l'unione nell'esperienza vissuta della fantasia dell'anima e della configurazione oggettiva<sup>9</sup>.

Parliamo però di *forma* in senso eminente soltanto quando questa fusione contiene il massimo grado di legalità immanente. Possiamo giudicare esteticamente significativa persino una mera ed isolata esclamazione sentimentale, oppure un'impressione molto pronunciata, ma abbiamo arte perfetta in senso normativo soltanto là dove l'oggetto estetico nella sua interezza è organizzato dal principio unitario dell'anima. Non dobbiamo dimenticare che anche la legge oggettiva è solo un modo in cui il soggetto spirituale ordina e apprende i fenomeni. La simmetria matematica, l'equilibrio meccanico e l'associazione psicologica sono infatti forme dell'apprensione (e fortemente condizionate in senso teoretico). Se a questa legalità uniamo quell'altra segreta legge che organizza l'anima stessa come un tutto e che si potrebbe definire l'irradiazione del suo carattere di entelechia, allora abbiamo *la forma suprema, che altro non è che la forma totale dell'anima rispecchiata in una forma concreta del*

<sup>9</sup> Il termine "forma" in estetica viene adoperato con significati molto diversi, e nelle arti figurative, ad esempio, spesso ci si limita ad indicare con esso il profilo della creazione estetica. Non si sottolineerà mai abbastanza che anche questo profilo deve prima essere creato nell'esperienza estetica, o perlomeno dev'essere ricreato a livello psichico. Con forma intendo la medesima cosa che Schiller chiamava *forma vivente* oppure *libertà* (cioè lo spirituale) *nel fenomeno*.

*mondo sensibile* – forma che è calata nella realtà effettiva oppure appartiene completamente alla libera immaginazione. Soltanto quando trasferimento interiore di se stessi e questa co-realizzazione sono ovviamente qualcosa di molto diverso dall'orientamento estetico<sup>10</sup>. Nella contemplazione estetica noi non troviamo all'interno degli oggetti considerati il nostro io reale ma soltanto «qualcosa di generale che si riferisce all'anima». La vivacità di un rosso non è la nostra vivacità, perché è all'interno dell'oggetto specifico (ad esempio nel rosso percepito o immaginato) che c'è “qualcosa di vivace”, ed è solo questo che si riflette sul nostro io attribuendogli la tonalità corrispondente. Non sarebbe neppure lecito chiamarli sentimenti immaginati ma solo, e in maniera specifica, sentimenti empatici. Nello stato estetico, cioè, la nostra anima coglie negli oggetti, oltre a quelle loro qualità che possono essere concettualmente determinate, delle qualità psichiche concomitanti. Quando viviamo concretamente in esse, la nostra anima si espande al di là della sfera reale in cui lotta col mondo esterno, librandosi in un libero io della fantasia. Possiamo anche trasferire esteticamente altri io in noi, ma allora l'accento non cade sulla comprensione o addirittura sull'approvazione della loro natura o del loro comportamento, bensì sulla consonanza della nostra interiorità con e nell'oggetto. Questo erramento estetico è un processo del tutto *sui generis*, mentre l'empatia rappresenta qualcosa di completamente diverso, è un fenomeno sicuramente molto più esteso dell'interpretazione psicologica (la comprensione) di un'anima diversa: è piuttosto un'espansione della nostra anima all'interno della vita dell'oggettualità che contempliamo. Ci sentiamo ampliati interiormente alla vista dell'oceano infinito, ci innalziamo insieme all'arco gotico, sentiamo la massa opprimente di una rupe, contempliamo il colore verde nella sua allegria, la triste oscurità, il noioso color grigio. Per dirla con Schleiermacher, sono tutte affezioni della nostra autocoscienza, condizioni che però appartengono soltanto ad un io ampliato, liberato dal corpo e dalla pressione della realtà materiale. Ciò spiega anche la singolare antinomia del godimento estetico, il fatto cioè che avvertiamo nel medesimo tempo un oblio e un'intensificazione del nostro io. Evidentemente non ci si riferisce al medesimo io. Quando il nostro io vaga come in un sogno e si trova per così dire “fuori di sé”, noi obliamo noi stessi, ossia obliamo quel nostro Ego che prova desideri e che lotta contro i suoi limiti. In un altro senso, però, raggiungiamo in tal modo veramente un io diverso, più elevato e più libero, che ha oltrepassato i vincoli corporei e gli interessi

<sup>10</sup> Sulla tonalità del sentimento dell'io nell'atteggiamento estetico si sofferma ora approfonditamente J. Volkelt, *Das ästhetische Bewußtsein*, München 1920, p. 48 sgg.

materiali. Siamo qui già dinanzi ad uno stadio preliminare della re-  
denzione, vale a dire ad un distacco dallo spazio e dal tempo, dalla  
materia e dai limiti delle nostre forze. Ma la liberazione estetica già  
per questo motivo non è la liberazione ultima e definitiva, che può  
raggiungere soltanto la condizione religiosa, perché questa fantasia  
liberata può magari giocare con piccoli ed arbitrari frammenti, sen-  
za presagire né cercare il riferimento al senso globale del mondo.  
Soltanto l'arte religiosa può realmente diventare un'arte liberatrice,  
perché nel gioco ricco e articolato delle forme della fantasia riesce  
ad effondere il senso ultimo della vita; analogamente, il godimento  
della natura diventa qualcosa di religioso soltanto quando si spinge  
fino alla sfera metafisica.

Con tutte queste osservazioni abbiamo ormai caratterizzato anche  
la specificità del livello estetico degli oggetti. Tuttavia è ancora  
necessario delimitarlo più attentamente da quel "reale" biologico  
o economico che agisce sul nostro sistema di energie psicofisico.  
Senza alcun dubbio l'estetico può manifestarsi immediatamente in  
un elemento reale. Possiamo dichiarare belli una pianta, un pae-  
saggio, un corpo umano, sebbene rappresentino per me anche una  
parte della realtà effettiva. Ovviamente però quel che di bello vi  
è in essi, lo apprendo con atti totalmente diversi da quelli grazie  
ai quali apprendo invece la loro realtà materiale. E se quegli atti  
sono predominanti, gli oggetti sono allora apertamente ricondotti  
dal contesto della realtà materiale ad una sfera che si può consi-  
derare meno reale quando la si paragona al rapporto tra pressione  
e resistenza, tra desiderio e soddisfazione, che invece predomina  
nel mondo materiale (cfr. Volkelt, cit., p. 188). A questo punto ci  
troviamo già nella sfera immaginativa, nel regno della fantasia.

Ciò che vale per l'estetico in natura, viene in luce ancora più  
nettamente nella sfera dell'arte, perché l'arte si fonda proprio sul-  
la volontà di creare un mondo di oggetti svincolato, per quanto  
possibile, dal peso della realtà materiale. *In quanto comportamento  
estetico produttivo*, essa cerca espressamente di separare dalla realtà  
qualcosa di esteticamente significativo e di erigerlo a mondo dotato  
di leggi autonome. Questo non si ottiene – come invece spesso si  
crede – con la semplice imitazione delle cose, bensì mettendo in  
risalto il loro contenuto estetico. I nessi costitutivi della realtà fun-  
gono perciò da materiale, suscettibile di essere trattato in modo re-  
lativamente libero. Si debbono di conseguenza differenziare i mezzi  
espressivi, che pur restando sempre fisici, fungono qui però soltanto  
da veicolo dell'attività della fantasia. Lo stesso oggetto artistico (ad  
esempio un corpo umano) lo posso fare in cera, marmo o bronzo.  
Questo è solo il substrato dell'empatia. Il vero e proprio oggetto

estetico non è la pietra o il metallo, ma il prodotto della fantasia da essi stimolato, l'impulso contemplativo dell'anima differito nella sfera oggettuale. Il linguaggio erige così nella poesia un secondo mondo accanto a quello reale, per certe caratteristiche riproduce questo mondo reale, obbedendo tuttavia nel suo nucleo a proprie leggi. Altre forme d'arte sono più vicine alla base materiale, ma quel che agisce esteticamente non si trova mai sullo stesso piano della "vera e propria" realtà. Il duomo di Colonia è *materialiter* una costruzione di pietra, ma per l'empatia possiede qualcosa di fantastico, di libero e di fluttuante. Se durante un concerto ci distraessimo per un attimo dal fascino del flusso sonoro, al quale, per così dire, noi stessi prendiamo parte, ci troveremmo dinanzi ad una moltitudine di uomini che usano un archetto, soffiano in qualche oggetto o vi battono sopra, ad uomini che cioè lottano faticosamente con del materiale terreno. Ma tutto ciò invece sprofonda dinanzi ai nostri occhi.

La peculiarità della sfera immaginativa degli oggetti diviene principalmente evidente se si pensa al diverso significato che al suo interno hanno lo spazio e il tempo. Lo spazio e il tempo estetici non sono parti di quello spazio e di quel tempo in cui si dispiega la realtà costruita secondo il punto di vista della scienza, ma giacciono fin da principio su di un piano diverso. Chi può, ad esempio, dire in quale tempo avviene la rappresentazione del *Wallenstein*? Non nel XVII secolo e neppure questa sera dalle sette alle dieci, perché nel tempo reale in cui si svolge la recita è come implicito un tempo totalmente diverso, al quale potremmo dare il nome di tempo poetico. Analogamente, un quadro ha ima lunghezza, una larghezza ed uno spessore reali, eppure lo spazio rappresentato non coincide con la superficie colorata della tela, ma si trova, per Tatto dell'empatia, in uno spazio della fantasia. Questo livello degli oggetti è perciò il livello dato loro dall'immaginazione, un livello che in ogni forma d'arte possiede caratteristiche specifiche, che però qui non possiamo ulteriormente esaminare [pp. 101-104].

### *Forme di vita*

[Nell'analisi di ognuna delle sei *Lebensformen* Spranger segue il medesimo procedimento: parte dall'orientamento centrale e predominante, ne ricerca in primo luogo la differenza specifica dalle altre forme di vita, poi la motivazione soggiacente e l'*ethos* corrispondente, i diversi momenti di senso che vi sono inclusi e ai quali si deve la differenziazione interna del tipo, infine prende in esame il tipo opposto, che spesso si rivela un fenomeno del risentimento. Limitiamoci qui ad un rapido sguardo su questa tipologia (pp. 119-276), rimandando per i rapporti con la vita estetica alle parti tradotte nella parte finale del presente lavoro. *L'uomo teoretico*, estraneo ad ogni dimensione

affettiva, ricerca l'oggettività e trascende le altre sfere vitali, pur non potendo non farvi riferimento; segue l'*ethos* della veracità in diverse forme: empirista, apriorista e tipo critico; la *Lebensform* antitetica è quella dello scetticismo, che però è spesso solo l'altra faccia del fanatismo teoretico. *L'uomo economico* pianifica il rapporto con i non illimitati beni naturali e materiali, cercando ovunque l'utilità; la sua motivazione è la "cura", l'avvedutezza economica, ben presto trasformata da istinto naturale a passione demoniaca per la produzione di merci (di qui la proliferazione dei tipi economici nell'età moderna); il tipo opposto è chi, volendo tutto, ha finito per deformare l'originario principio economico e per trovarsi dinanzi ad un "totale vuoto d'anima". *L'uomo sociale* trascende l'individuazione mosso dalla simpatia per le potenzialità assiologiche dei suoi simili, entrando così – a causa di questa "sovrapervalutazione" degli altri – in conflitto con le altre *Lebensformen*; la sua motivazione, lungi dall'essere, come si potrebbe pensare, un'autovalutazione, può anzi favorire un io ampliato e un *ethos* della lealtà; il suo opposto non è l'odio, che implica comunque un'aspettativa positiva circa l'uomo, ma l'indifferenza. *L'uomo politico*, o uomo del potere (*Machtmensch*), nel duplice senso di centro oppure oggetto del potere, cerca di imporre il proprio orientamento assiologico agli altri usando strumentalmente tutte le altre sfere spirituali; la sua motivazione specifica è il desiderio di superiorità, che però nel contesto di una politica "superiore" – quando cioè la dimensione politica non è intesa esclusivamente come tecnica del potere – è il desiderio di realizzare il valore che ritiene supremo; oltre al potere "attivo" e a quello "passivo" (cioè quello di coloro la cui grandezza etica sta nel servire), vi sono molte altre forme non apparenti ma efficaci di potere, ad esempio il potere della tradizione; si oppone al potere chi mette al primo posto un'altra sfera del valore, ma soprattutto chi, avendo fallito nella propria aspirazione al potere, è risentito verso tutto ciò che si mostra più elevato (fanatismo egualitario), oppure chi sceglie il solipsismo e gode quasi esteticamente del fatto di essere frainteso. *L'uomo religioso*, il tipo umano più elevato, connette ogni singolo *Erlebnis* al valore totale della vita individuale, il cui supremo correlato assiologico è Dio, inteso non come concetto ma come "stato emotivo"; la sua motivazione è l'*ethos* della purezza, l'apertura e la ricettività dell'anima di fronte al bene supremo; tre le forme possibili: la mistica immanente, che dice sì alla vita in tutti i suoi aspetti; la mistica trascendente, che invece nega il mondo e il sapere, aderendo piuttosto ad una teologia negativa finalizzata all'ascesi; infine il dualismo, che dice contemporaneamente sì e no al mondo. Tutti e tre questi tipi trascendono comunque le altre sfere spirituali, pur erigendosi in qualche modo al di sopra di queste; l'opposto non è l'ateismo, che sempre conserva qualcosa della fede, ad esempio la credenza in un Dio personale interiore che ha sgominato gli altri dei, ma il nichilismo assoluto, del resto a rigore impossibile, perché contraddice *ipso facto* ogni possibilità di vita.

### *L'uomo estetico*

1 Si è tentato [...] di ricondurre ciò che vi è di estetico in natura e la varietà delle arti *ad una sola* forma dell'attribuzione di senso spirituale. Se volessimo riassumere in una formula molto concisa l'essenza della sfera estetica, dovremmo dire che essa consiste nel "dare forma al nesso impressione-espressione". Questa definizione include i tre fattori: l'*impressione*, ossia una struttura oggettiva nella sua concretezza sensibile, data nella realtà oppure creata nella

dimensione della fantasia, e che viene vissuta dall'anima nella sua significatività emozionale. L'*espressione*, ossia la raffigurazione concreta e sensibile in un materiale fisico o immaginato del contenuto della mia anima, ampliato dalla fantasia. La *forma* come prodotto del processo di compenetrazione di impressione ed espressione, detto "forma" in senso eminente quando si raggiunge una condizione di equilibrio e di armonia tra il fattore oggettivo e quello soggettivo. Poiché sappiamo che gli atti teoretici sono sempre presenti nell'apprensione del dato, e visto che generalmente l'oggetto non possiede per proprio conto un'anima, il processo con cui si dà o si esperisce una forma consiste di regola in una intima fusione di atti dell'apprensione e atti empatici. Ad ogni esperienza vissuta estetica prendono parte atti teoretici-costitutivi e atti psichico-empatici.

L'estetica ha il compito di studiare con maggiore precisione quale sia il confine tra l'oggetto in quanto tale e ciò che la mia anima gli ha attribuito. Dal momento che definisce l'oggetto anzitutto da un punto di vista puramente teoretico, essa implica certo un isolamento concettuale del tutto estraneo all'ingenuo fruitore *estetico*<sup>11</sup>. Questi vive in certo qual modo negli oggetti estetici, facendo nel contempo viva esperienza sia di quegli oggetti che di se stesso. E quando in questa condizione percepisce un moto libero, poliedrico e specifico dell'anima, allora è perché sta facendo viva esperienza della forma.

Siamo soliti osservare questa condizione soprattutto nell'anima dell'artista, oppure in quella del fruitore dell'arte. Tuttavia, se osserviamo con maggiore attenzione, tanto nel creatore che nel fruitore ravvisiamo solo una manifestazione derivata dell'estetico, assai limitata ed occasionale. In entrambi i casi – cioè sia quando lo stato d'animo estetico è suscitato da un'opera d'arte, sia quando l'anima configura quello stato d'animo in un'opera d'arte – si tratta pur sempre di un'irradiazione di qualcosa di più profondo. Quello stesso processo può aver luogo su un piano del tutto interiore. Quando si dice che Raffaello sarebbe stato un grande pittore anche se fosse nato senza mani, si intende dire che egli avrebbe comunque compreso le cose da pittore, che avrebbe cioè guardato il mondo da pittore persino nel caso in cui non avesse potuto fissare questa sua visione grazie all'elaborato procedimento tecnico con cui si dipinge un quadro. In breve: le opere d'arte nascono esclusivamente

<sup>11</sup> Questo pericoloso procedimento positivistico è eretto a principio metodico da Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, Wien 1923, quando intende distinguere nettamente nella scienza dell'arte l'indagine oggettiva dall'indagine sul soggetto che contempla. Già per la scienza il puro "dato di fatto" rappresenta qualcosa di dubbio, figuriamoci per l'arte!

da un'anima che vive delle esperienze estetiche; soltanto una contemplazione interiore può dar origine a qualcosa che può essere contemplato esteriormente; soltanto dal ritmo interiore dell'anima sorge il ritmo della musica. Se però l'opera d'arte è un fenomeno derivato, anche il godimento estetico che essa suscita non costituisce un fattore primario. Se vogliamo avvicinarci alla scaturigine dell'estetico, dobbiamo descrivere per se stessa la natura dell'esperienza vissuta di tipo estetico, differenziandola dagli orientamenti della vita di natura teoretica, economica e religiosa.

Sappiamo che ogni atteggiamento estetico è estraneo al desiderio, consiste in un contemplare puramente psichico, in un vagare dell'anima e nel suo trasformarsi nella varietà degli oggetti dati o fantasticati. Il contatto reale col mondo è sempre di tipo passionale, vi infuria la lotta per l'esistenza, sia materiale che spirituale. C'è però una seconda esperienza vissuta, nella quale il dolore è benvenuto quanto la gioia, la sofferenza è inebriante quanto la letizia. Questo secondo tipo di esperienza vissuta consiste nell'abbracciare le cose con la fantasia, cioè con quelle forze generali dell'animo che sanno formare e trasformare le cose. Noi tutti conosciamo quella particolare trasfigurazione che dobbiamo alla potenza della memoria, che innalza anche le pene del passato nella chiara dimensione della contemplazione gioiosa.

Sappiamo che esistono degli uomini che si circondano *costantemente* di un simile velo della fantasia, che attraverso questo velo contemplano se stessi e le esperienze vissute della vita quotidiana.

Si può dire che a questa forma di esperienza vissuta, che fornisce un'anima ad ogni cosa, prendano parte i medesimi fattori che abbiamo prima analizzato nel processo della creazione dell'arte e in quello in cui si gode dell'arte. Il destino e il mondo-ambiente forniscono le impressioni, alle quali il nostro io, mentre le assimila, fornisce una particolare tonalità sentimentale. Nel momento in cui tale io abbraccia completamente le impressioni, contemporaneamente le trasforma in un'espressione degli impulsi della sua anima, assimilandole fino al punto di farne un possesso personale. Un uomo simile "coltiva" le sue esperienze vissute e i suoi sentimenti in modo completamente personale. Vive nella loro concretezza e nella loro pienezza intuitiva, limitando al massimo la riflessione logica. Una tendenza erotica, ad esempio, perderebbe il proprio tipico fulgore non appena si trasformasse in mera concupiscenza; similmente, perderebbe la propria forza non appena sopravvenisse la coscienza teoretica che già centinaia di migliaia di persone hanno amato in questo modo, e che perciò questa nostra tendenza non ha nulla di eccezionale. Soltanto l'esperienza vissuta estetica attinge il contenu-

to psichico di una certa situazione attribuendogli un'incomparabile unicità<sup>12</sup>.

Quando ci si ferma ad un tale godimento fantastico di una singola esperienza vissuta, non si possiede altro che uno stato d'animo poetico, un impulso estetico. Quando però l'anima nella sua totalità agisce come potenza formativa di ogni singolo frammento della vita (ossia gli attribuisce un colore, una disposizione d'animo e un ritmo), allora abbiamo il tipo dell'uomo estetico. Possiamo esprimere molto sbrigativamente la sua natura, dicendo *che egli dà forma di espressione a tutte le sue impressioni*. Non possiamo avvicinarci maggiormente a questo mistero delle potenze dell'anima. L'opera d'arte oggettiva (che può nascere sempre soltanto da un'anima di questo genere) ci rivela nel modo più perspicuo la struttura di quest'anima. Ciò che l'anima estetica e l'opera d'arte hanno in comune è la dimensione assolutamente concreta ed intuitiva. È ciò che in senso eminente definiamo la loro *individualità*. Perché, sebbene tutte le forme di vita fondino un'individualità, ciò a cui nella vita specialmente diamo il nome di individualità in quanto particolarità interessante e dotata di una sua forma, è però un fenomeno estetico, al quale è sempre connesso un tipo specifico di autogodimento. Ne consegue che queste nature vivono prevalentemente un'esistenza di seconda mano: non vengono a contatto immediato con la realtà che risveglia il desiderio e l'azione, assistono al gioco di forme della vita non certo riflettendovi teoreticamente, ma contemplandolo e godendolo empaticamente.

A seconda del prevalere di uno dei tre momenti interessati, possiamo distinguere fin da principio tre modi in cui il tipo estetico può manifestarsi. Vi sono uomini che si abbandonano con intenso godimento alle "impressioni" esterne della vita<sup>13</sup>. Sono avidi di "esperienze vissute", e quindi ogni cosa diventa facilmente per loro un'esperienza vissuta. Quando gli manca la forza interiore per unire e dare una forma alle cose, abbiamo l'*impressionista* dell'esistenza, che trascorre da un'impressione all'altra, respirando, per così dire, di ogni cosa esclusivamente il profumo<sup>14</sup>. Altri invece vivono così

<sup>12</sup> È questa struttura dell'anima che ha in mente Schiller nella ventunesima delle sue *Lettere sull'educazione estetica*, e che esprime con il concetto per lui fondamentale di «determinabilità estetica» come condizione della massima malleabilità. A suo parere dobbiamo considerare nell'uomo «il potere che gli viene restituito nello stato estetico come il più sublime dei doni, come il dono dell'umanità (della natura umana)» [F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*, a cura di A. Sbisà, Firenze 1970, p. 78].

<sup>13</sup> Il concetto di "impressione" va qui però inteso in senso estetico e non in senso teoretico oppure pratico-utilitaristico.

<sup>14</sup> Cfr. S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, Διανώματα. Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907, in modo particolare p. 143 e sgg. In questo intelligente libro si attribuisce però all'impressionismo molto di quello che di solito è assolutamente



intensamente nella loro dimensione interiore e nel loro mondo emozionale, che anticipano ogni impressione e la colorano soggettivamente a seconda della loro natura. Si tratta di persone apertamente soggettive, di *espressionisti* dell'esistenza, ai quali manca la dedizione oggettiva a ciò che vedono, all'aspetto oggettivo della vita. Soltanto quando i due aspetti dell'esistenza, ossia l'impressione e il personale mondo interiore, raggiungono un equilibrio concreto, abbiamo gli uomini della *forma interiore*, persone veramente plastiche, alle quali si potrebbe anche dare il nome di uomini classici. Il loro sviluppo interiore è insieme anche assimilazione delle impressioni della vita, quindi un'*autoformazione*. La loro essenza è data dalla formazione specificamente estetica, che dev'essere distinta sia dalla semplice scienza che dalla capacità tecnica. Mettendo in secondo piano il fenomeno derivato, essi fanno – come si suol dire – della loro vita un'opera d'arte. Sono essi stessi forma, bellezza, armonia e proporzione. Già nella loro attitudine è racchiusa qualcosa della grazia morale (*moral grace*); spesso essi si realizzano però a sufficienza anche soltanto attraverso una consapevole cultura interiore. «Voglio mantenermi puro, come puro si mantiene l'artista»: così suona la confessione di Hölderlin in *Iperione*<sup>15</sup>.

E tuttavia dobbiamo ugualmente sottolineare la differenza tra questo virtuoso della vita (Shaftesbury) e l'artista che crea esternamente. Certo, l'artista deve avere un'anima predisposta in modo tale da creare il ritmo esterno a partire dal proprio ritmo interiore, la forma esterna a partire dalle proprie linee interiori, i suoni esterni a partire dalla propria armonia interiore. Ma rispetto all'artista interiore l'artista esteriore ha qualcosa di più e qualcosa di meno. Ha il vantaggio di saper proiettare il proprio vissuto esternamente in un qualche materiale, in colori, suoni e immagini poetiche; possiede quindi il dono di saper estrinsecare se stesso, che non coincide col potere formativo interiore. K. Ph. Moritz<sup>16</sup> e Humboldt furono

e universalmente caratteristico della forma di vita estetica.

<sup>15</sup> WW, I (Diederichs), p. 165 [tr. it. a cura di G. A. Amoretti, *Iperione*, Milano 1981, p. 147]. Si veda in generale Hegel, *Philosophie der Geschichte* [Lezioni sulla filosofia della storia, 4 voll., a cura di G. Calogero e C. Fatta, Firenze 1941-1963]: «le configurazioni della bella individualità»; Jakob Burckhardt, *Kultur der Renaissance* (1860) [La civiltà del Rinascimento in Italia, n. ed. a cura di E. Garin, Firenze 1968]; E. Spranger, *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*, Berlin 1909; Christian Weiser, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Darmstadt 1962. Sulla preistoria del concetto di forma interiore, che risale a Cicerone e si è diffuso principalmente con il termine di “anima bella”, cfr. il volume troppo, poco considerato di K. Borinski, *Balthasar Gradan und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle 1894; inoltre v. Waldberg, *Studien und Quellen zur Geschichte des Romans I: Zur Entwicklungsgeschichte der “schönen Seele” bei den spanischen Mystikern* (“Literarhistorische Forschungen”, Heft 41, 1910).

<sup>16</sup> Karl Philipp Moritz, che prendeva le mosse dallo sfondo di una metafisica d'impronta estetica volta a cogliere le relazioni universali presenti nella natura creativa, defi-

delle nature estetiche ma prive di una vera forza creativa oggettiva (sensibile). Lottarono affannosamente per dar vita ad un'opera ma invano, perché in fondo erano *soltanto* degli individui capaci di plasmare se stessi. Di converso, l'artista che crea esternamente è costretto proprio per questo motivo a dedicarsi sempre ad una singola creazione e a fermarsi ad essa: realizza uno Zeus o un'Afrodite, una poesia lirica o un dramma, una danza o un canto. Solo che, così facendo, la sua energia vitale si concentra talmente in un solo punto, che la forma interiore o non viene assolutamente raggiunta, oppure va subito perduta. Perciò il vero artista ha l'insaziabile desiderio di esprimersi completamente in un capolavoro, cosa che riesce però soltanto a quei pochi che come Goethe rielaborano per tutta la loro vita un certo soggetto. La maggior parte si arresta alle singole e limitate produzioni, nelle quali prevale ora l'elemento impressionistico (l'occasione), ora quello espressionistico (il mondo interiore). Ci sono artisti creativi la cui successione di opere rappresenta più una lotta per raggiungere la forma interiore che non la loro uscita vittoriosa da quella lotta<sup>17</sup>.

D'ora innanzi considereremo l'uomo estetico soltanto nella misura in cui la sua struttura spirituale si basa su di un potere formativo interiore che cerca un punto d'equilibrio tra il vissuto oggettivo e il suo approfondimento soggettivo. E all'interno di questo tipo ci limiteremo a tracciare le linee fondamentali, affinché dietro all'illimitata varietà non vada perduta la struttura di base. Se volessimo prendere in considerazione le molteplici forme della natura artistica esterna, dovremmo scrivere un'estetica globale, mentre a noi interessa soltanto l'artista interiore, l'uomo che organizza la propria vita interiore in forma estetica.

2 Le diverse regioni del valore in cui si articola la vita dell'uomo vengono unilateralmente sottoposte dall'uomo estetico alla luce che vi proietta il valore estetico. Per questa ragione egli vede ovunque cose che arricchiscono la sua interiore volontà formativa. Il contributo che vi dà la *scienza* è scarso, perché annulla ciò che è intuitivo e preferisce coglierlo sulla base di concetti che mirano

niva ciò che noi abbiamo qui in mente come «la facoltà formativa impiantata nella più fine tessitura dell'organismo». Sono i primi passi di una psicologia della struttura! Cfr. il compendio del suo scritto che si trova nella *Italienische Reise di Goethe*, e il mio discorso, *Goethe und die Metamorphose des Menschen*, in "Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft", vol. 10, 1924 [poi riedito in E. Spranger, *Kultur und Erziehung. Gesammelte pädagogische Aufsätze*, Leipzig 1925 e 1930, e in E. Spranger, *Goethes Weltanschauung. Reden und Aufsätze*, Wiesbaden 1949, pp. 54-87].

<sup>17</sup> Gerhart Hauptmann nel suo discorso tenuto in occasione del festeggiamento del suo 50° compleanno all'università di Lipsia, parlò in questo senso di «eterno apprendistato» e di «sepsi produttiva».

ad una validità universale. Ciò spiega l'avversione dell'uomo che vive veramente in modo estetico per il concettuale, che gli sembra sterile, privo di plasticità, di colore, in breve gli pare una forma di inaridimento della vita. Uno degli effetti liberatori dell'arte e addirittura già dell'esperienza vissuta artistica consiste proprio nel mettere in questione l'immagine convenzionale e tradizionale della realtà, nell'insegnare a vedere la realtà di nuovo "in modo originario", vale a dire a vederla sempre come animata. Nell'estetica di Konrad Fiedler domina proprio questo fattore. Specialmente nell'estetico orientato all'impressionismo troviamo di solito un'inclinazione al relativismo. Come storico, Dilthey era portato ad eliminare di nuovo nella presentazione tutte le determinazioni concettuali cui egli stesso era giunto, e questo perché esse non soddisfacevano il suo bisogno di un'immaginosa individualità. Le dava il nome di "cautela", ma si trattava in verità di un tratto estetico del suo spirito, che talvolta lo portava ad una vera e propria paura del concetto e lo costringeva a lasciare alle sue forme quell'ultimo velo che la vita stessa possiede. Ma fu instancabile nell'intuire figure storiche concrete. Già questo esempio mostra che la riflessione scientifica è per l'uomo puramente estetico ciò che lo studio dell'anatomia è per l'artista figurativo, oppure quello che Schiller e Goethe videro per un certo tempo nell'analisi filosofica dell'arte: uno stadio intermedio, al di là del quale l'uomo estetico cerca la piena plasticità, la vivacità e l'individualità della vita. L'orientamento teoretico può quindi presentarsi nell'uomo estetico come atto subordinato<sup>18</sup>. Ma il suo fine ultimo è la raffigurazione delle leggi eterne della vita nella sua propria concreta individualità, dare alla propria personalità una forma tale che in essa l'universale traspaia solo dal particolare.

Per far ciò si è indotti a scegliere tra le diverse scienze. Dapprima sembra che soltanto le scienze dello spirito (lingue, letteratura, storia) servano direttamente alla creazione del mondo interiore. Per questo motivo e anche per il loro spiccato contenuto formativo i francesi interessati alla dimensione estetica le chiamarono "*belles lettres*". Herder fu il primo ad estendere questo concetto a tutte le scienze, incluse quelle naturali, perché sarebbero *tutte* in grado di contribuire alla costituzione della forma interiore<sup>19</sup>. Sappiamo

<sup>18</sup> Ciò che Worringer in *Abstraktion und Einfühlung*, Jena 1911 [tr. it., *Astrazione e empatia*, Torino 1975] definisce astrazione, non è in fondo affatto un fenomeno autonomo. Un'anima organizzata in maniera matematica sente la matematica sulla base delle figure e le vive dal di dentro. Il contrappunto è un esempio di questa profonda razionalità nella musica. Ma c'è ancora sempre una matematica più vivace come si vede nell'arte figurativa. Il fattore fondamentale dell'estetico è salvo, solo che in questo caso è la forma ad essere insolitamente razionale. Giudica nel medesimo senso il concetto di astrazione di Worringer, J. Volkelt, *Das ästhetische Bewußtsein*, cit., p. 74.

<sup>19</sup> In una forma aridamente moralistica anche Herbart ha tracciato una linea di confine

inoltre quanto fosse importante la scienza della natura per la ricerca della forma e per l'impulso formativo di Goethe.

L'uomo estetico pensa l'essenza della natura in modo completamente diverso dall'uomo teoretico, perché resta vicino alla mentalità mitologico-animistica, che avverte nella natura una vita affine<sup>20</sup>. C'è addirittura un aspetto nella concezione della natura che non può essere risolto senza l'organo estetico, perché anche nella natura sembra avere una sua funzione la *forma costruttiva*. Ogni cosa organica sembra essere guidata da un interiore impulso formativo, che agisce in base ad una teleologia immanente talmente risoluta che sembra quasi sia attribuibile ad un'anima. Aristotele, che non era per nulla uno spirito poetico, ha posto al centro del suo sistema il concetto di entelechia. Ma era un greco, e tra i tutti i popoli i greci furono quelli ad avere la maggiore sensibilità per la forma. Così la forma interiore, e cioè una legge che governa dall'interno il compimento finalistico dell'essenza, divenne, prima in Aristotele e poi per parecchi secoli del cosiddetto Medioevo, il principio fondamentale di spiegazione della natura, quantunque una simile legge individualizzata (analoga al carattere di un individuo) possa essere afferrata soltanto con l'intuizione estetica. La moderna scienza della natura ha tentato di distruggere queste *formae substantiales*, che però sempre si ripresentarono. È evidente che un uomo come Goethe, che esperiva se stesso come un organico processo di sviluppo e come una metamorfosi retta da leggi, vedeva nella natura le medesime forze formative, e ciò soprattutto perché il mondo spirituale dal quale proveniva era ancora influenzato dal XVII secolo e dalle sue ultime propaggini, ad esempio da Shaftesbury e Leibniz. È sorprendente come egli abbia posseduto in ugual misura sia la capacità del pensiero organico che la capacità della visione organica<sup>21</sup>. La stessa mentalità governa anche la filosofia di Schelling e di Fröbel, e riapparve nuovamente in G. Th. Fechner, che non poté accontentarsi della visione notturna della natura e si richiamò ancora all'anima come principio esplicativo della natura. Il conflitto tra la concezione meccanica e quella organica della natura è eterna quanto i tipi umani che tale conflitto sottende. Naturalmente ci troviamo qui ai confini della scienza intesa in senso stretto, infatti l'anima della natura e le anime individuali o le forme che vivono in essa si possono appunto cogliere soltanto con l'empatia: «la natura non è né il nocciolo né la scorza, è tutto in una volta». La stessa cosa vale

tra le scienze che permetterebbero una *raffigurazione estetica del mondo* e quelle che invece riprodurrebbero soltanto la *necessità* del destino.

<sup>20</sup> Cfr. Schiller, *Die Freundschaft*.

<sup>21</sup> Cfr. il mio discorso prima citato [nota 15].

per le scienze dello spirito legate al metodo storico. L'individualità dell'anima di un uomo o di un'epoca può essere afferrata soltanto da un simile senso empatico per la forma. Qui l'arte confina perciò con la scienza, e sembra che la realtà sia penetrata più in profondità solo quando viene colta, al di là della sfera soltanto teoretica (concettuale), con tutte le forze dell'animo. In questo senso, il tipo estetico ha quindi il suo organo specifico per comprendere il mondo, una specie di facoltà del presentimento o intuizione empatica. Per il teoretico *puro* però un uomo che possieda tale attitudine rimane un sognatore oppure uno spirito romantico<sup>22</sup>. Per lui la natura si risolve in un sistema di equazioni o in un complesso di energie astrattamente definite. Ma non dobbiamo dimenticare che per Platone era la *misura* a rendere belli il mondo – il *kosmos* – e l'anima. Per l'empatia vitale anche la matematica può quindi diventare fonte di una viva esperienza della forma e della bellezza.

Veniamo ora ai rapporti tra l'uomo estetico e i valori *economici*. L'utile e l'oggetto della contemplazione estetica sono tra di loro in forte contrasto. Chi ascrive all'estetico una qualche utilità (tecnica o morale), uno scopo educativo o edonistico, ne distrugge la pura essenza. L'uomo estetico è, tanto quanto il teoretico, indifferente e privo di risorse dinanzi alle condizioni economiche della vita [...]. Tanto l'artista quanto colui che si impegna a formare se stesso distruggerebbero il loro intero atteggiamento verso la vita se si dedicassero con ogni loro energia esistenziale all'utile<sup>23</sup>. Abbracciare la vita con una fantasia che prima le dà una forma e poi ne gode, è qualcosa di diverso dal "lavorare". Wilhelm Meister si attende il compimento della propria natura da una partecipazione empatica a tutto ciò che è umano, così come sembra offrirgliela il teatro. Così egli poté formarsi sul mondo dell'apparenza. Anche se questo *Bildungsroman* sfocia nell'elogio della limitazione individuale, della professione e dell'utilità del lavoro, ciò non costituisce per nulla una confutazione di quel che finora si è detto. Ciò significa piuttosto che in questo caso si è voluto progettare il rifiuto del mero culto dell'apparenza estetica, del mero ideale di un'auto-formazione contemplativa, ma non nel senso che a questi due aspetti sia

<sup>22</sup> Chi intende la propria vita come un processo organico di sviluppo dominato da una forma costante – un atteggiamento che sembra non esistesse prima di Goethe – comprende se stesso parimenti attraverso un organo estetico.

<sup>23</sup> Già le minime questioni della prassi quotidiana sono qualcosa di eccessivo per l'animo estetico. Ho dinanzi agli occhi l'immagine di quegli individui che vivono a fatica e per i quali la vita reale è sempre inquietante, dal momento che ovunque essi cercano soltanto una eco cui si sia data una forma, e non sono abituati al peso di troppa materia. Posso però anche scorgere quelle altre nature che maneggiano la greve materia della vita proprio come se si trattasse esclusivamente di una chimera, come se il mondo intero fosse soltanto un "fenomeno estetico".

dato completamente torto. Goethe non avrebbe infatti certamente esaltato un puro “uomo d'affari”. Il suo progetto significa piuttosto che bisogna essere stati in possesso di esperienze vissute *reali* prima di poterle elaborare in una forma. Wilhelm Meister non si è ingannato sullo scopo ma sul materiale. Anche nella limitazione egli, grazie alla sua avvolgente vitalità, non diverrà affatto un lavoratore in senso limitativo, ma rimarrà un uomo completo<sup>24</sup>. Goethe poteva quindi pensare che il suo personaggio si sforzasse di passare dall'universale indeterminata che caratterizza la forma di vita estetica ad altre forme di vita per fondare su di esse una “forma” *potenziata*. Le cose appaiono diverse in Schiller: egli dovette ergersi al di sopra delle necessità della vita e sottrarsi alla pura e semplice materia e ai suoi limiti, per andare quindi a tal fine alla ricerca delle forze della fantasia, dell'istinto del gioco, dell'educazione estetica<sup>25</sup>. Quando diventa l'istinto dominante, la dedizione alla pura utilità distrugge appunto la forma di vita estetica, ed è a prima vista sorprendente che il tardo Goethe, alla fine dei *Wanderjahre*, indichi come esempio di Bontà e Bellezza (in accordo con la *kalokagathia* antica) Susanne, un personaggio che agisce in modo puramente pratico. Ma questo stupore svanisce quando ci si rammenta che già nella prima parte dell'opera egli aveva definito le estrinsecazioni di tipo religioso-erotico come “confessioni di un'anima bella”. La sua interiore forza di assimilazione e di formazione è tanto universale da includere in una forma più ampia anche i tipi diversamente orientati. Essendo fra tutti il principale formatore di se stesso, egli possiede – se vogliamo far uso di un'espressione romantica – un “sensorium” talmente *universale* che in lui la forma di vita estetica include tutte le altre. Tuttavia il fulcro resta la lotta per la forma dell'interiorità, ovvero, detto meglio, lo sviluppo della propria entelechia attraverso *tutto* ciò che la vita le sottopone come materiale<sup>26</sup>.

In ogni caso, il momento economico partecipa necessariamente ai principi della formazione estetica come atto subordinato. In

<sup>24</sup> Cfr. su questo tema Jonas Cohn, *Der Geist der Erziehung*, Leipzig 1919, p. 91. Non posso accettare l'idea secondo cui l'inclinazione all'istruzione professionale è qualcosa di naturale proprio per gli artisti. Essa implica piuttosto l'oltrepassamento della pura e semplice natura artistica. Anche Schiller ricava dal *Meister* l'impressione «che egli acquisisca una forma definita senza perdere la bella determinabilità, che egli impari a limitarsi, ma trovi nuovamente, per mezzo della forma, in questa stessa limitazione il passaggio all'infinito» (lettera a Goethe, 8 luglio 1796). Il concetto schilleriano di determinabilità estetica (vedi sopra) fa riferimento proprio a ciò che noi definiamo forma di vita estetica.

<sup>25</sup> Istinto della forma significa per Schiller qualcosa di diverso da ciò che noi intendiamo, significa cioè in senso kantiano la facoltà puramente razionale e formativa della ragione. Cfr. il mio *Wilhelm v. Humboldt und die Humanitätsidee*, cit., p. 341 sgg e p. 281. Quel che noi indichiamo con “forma”, Schiller lo chiamava invece «forma vivente» o «libertà nel fenomeno».

<sup>26</sup> «Dall'utile, attraverso il vero, al bello» (*Wanderjahre*).

qualsiasi arte riscontriamo un'economia dei mezzi, non soltanto in relazione ai rapporti dimensionali ma anche al grado dell'intensità. Tutte le intensificazioni e le tensioni sono in certo qual modo commisurate ai rapporti della forza psicofisica presente nel soggetto che ne fruisce. Qualcosa di analogo si riscontra ora nella stessa formazione della vita. Qui l'aspetto economico si manifesta nel non desiderare nulla che sia irraggiungibile, oppure nel dare una *misura* all'immaginazione, oppure ancora nel fatto che nell'uomo puramente estetico a periodi di entusiasmo debbono necessariamente seguire periodi di rinuncia. La forma di vita estetica si distingue dal rigoroso stoicismo perché aspira alla pienezza e alla varietà dell'esperienza vissuta, e non è completamente assorbita dalla mera comprensione intellettualistica della vita. Ma ogni entusiasmo estetico ha poi nuovamente bisogno di tranquillità, ogni atto di espansione richiede un atto di limitazione. E quindi una tendenza stoica, il *pathos della limitazione*, è pure necessaria al tipo estetico, nel quale fa la sua comparsa come quel fattore dell'economia delle forze che è presente in ogni produzione spirituale dell'uomo.

L'uomo estetico non è affatto un tipo asociale. Poiché però l'individualità è parte della sua essenza, nelle relazioni sociali tende all'eccezionalità così come è incline ad accentuare se stesso. In altre parole: l'*individualismo* e non il sacrificio di sé caratterizza il tipo estetico dal punto di vista sociale. Laddove questo tipo si presenta in una forma pura, non prevale la volontà di aiutare economicamente o psicologicamente l'altra persona nelle difficoltà della vita, perché, come la vita nella sua globalità, anche gli altri diventano invece per lui oggetti del godimento estetico e di un'empatia selettiva. Questo momento estetico emerge con assoluta evidenza nella forma della *socievolezza*. Si tratta di un legame intersoggettivo poco impegnativo e per lo più passeggero, nel quale non contano né i bisogni reali né gli interessi professionali, nel quale anzi si prova soltanto piacere per il modo inconsueto di trattare gli altri ed esibire se stessi. Le persone sono qui in contatto attraverso il *medium* costituito dal nesso espressione-impressione; si può magari avere temporaneamente una sintesi, una fusione di anime, che però non è affatto "vincolante" e ricorda piuttosto un gioco di farfalle. L'attrattiva di questa socievolezza poggia quindi sul contatto libero e non impegnativo delle individualità, ognuna delle quali appare "interessante" all'altra ma – quando si tratta del caso nella sua forma pura – senza alcun *reale* nesso di interessi.

L'eroticismo rappresenta una forma più elevata e più duratura di questa relazione estetico-sociale. Con questo termine intendiamo la forma d'amore in cui appare spiccato il condizionamento estetico.

L'erotismo ha originariamente le sue radici nel fatto che il corpo umano funge da simbolo delle pure, libere e naturali potenze formative dell'anima; nel fatto che il corpo si presenta quindi come espressione di qualcosa che attiene all'anima e per il quale il fruitore sente un ardente desiderio. Il corpo è visto in questo caso come il simbolo adeguato di un tipo di anima dotata di valore. L'erotismo può essere reciproco, ma ciò non costituisce una sua caratteristica essenziale. A livello superiore può anche mancare il fattore corporeo: l'atto d'amore si volge allora direttamente alla forma interiore dell'altra anima. Platone è stato forse il primo a dissodare per l'umanità la via di questo erotismo<sup>27</sup>. Ogni estetico dichiarato è anche un erotico dichiarato. Sembra che l'erotismo dell'anima consapevole si rivolga alla dimensione della naturalezza e della gioventù<sup>28</sup>, mentre l'ingenuo mira al contrario al rigore intellettuale. Ognuno cerca quei poteri formativi di cui è privo. Non si può ignorare il legame tra questo erotismo e la sessualità, perché esiste un intimo nesso tra le forze plastiche dell'anima e quelle del corpo. Tuttavia la forma con cui l'erotismo si manifesta alla coscienza può essere puramente psichica, e di solito è tale nella natura ancora pura dei giovani, la cui fantasia erotica è sempre molto più potente dell'istinto fisico alla procreazione. Ne consegue che l'erotismo come fenomeno spirituale è assolutamente normale tra persone del medesimo sesso, perché all'erotismo sono necessari soltanto due diversi principi spirituali, dei quali uno ha un ruolo maschile e l'altro un ruolo femminile. È sempre maschile la forza spirituale concentrata e unilaterale, mentre è femminile la totalità psichica in cui si trova già preformata una *ingenua* potenza formativa. Ma la forma, ovvero l'uomo armonioso, non più unilaterale né ottusamente vegetativo, risulta dall'unione psichica di entrambe le forze. L'umanità come forma di vita estetica si realizza quindi compiutamente soltanto nell'erotismo. Ogni uomo è infatti, nella sua natura profonda di essere spiritualmente unisessuale, incompleto ed incompletabile<sup>29</sup>.

Quel che chiamammo il principio femminile, per natura si realizza nella sua forma più pura all'interno dell'anima femminile, la quale costituisce il necessario completamento dello spirito maschile, che tende invece alla forma interiore. Lo spirito maschile maturo soltanto attraverso l'empatia nei confronti dell'anima femminile. «L'eterno femminino ci attira verso l'alto». La relazione spirituale tra i due sessi, qualora non prevalga la bramosia della sessualità fisi-

<sup>27</sup> Nel *Simposio*.

<sup>28</sup> «Chi più profondamente pensa, ama le cose più vive» (Hölderlin).

<sup>29</sup> Per ragguagli più precisi si veda la mia *Psychologie des Jugendalters*, Leipzig 1924 [29a ed., Heidelberg 1979], 4o cap.: "Jugendliche Erotik".



ca, è originariamente una relazione estetica. Il senso del matrimonio nella sua autenticità non è né fisico né economico; si tratta piuttosto di un reciproco completamento spirituale, di una formazione, in senso eminente, della vita che conduce alla forma interiore. Anche per questa ragione, soltanto il matrimonio che ha luogo in età giovanile è veramente in grado di adempiere la sua suprema missione. Ma il contenuto di un simile legame trascende in definitiva il momento semplicemente estetico – che è, per così dire, soltanto un simbolo con valore di presagio – per volgersi alla totale comunione d'essenza che culmina nella dimensione religiosa<sup>30</sup>.

Se ora ripensiamo alla socievolezza, ben si comprenderà perché il suo carattere estetico si fondi specialmente sul contatto psichico tra i due sessi. Siamo qui però soltanto dinanzi a legami passeggeri, che si limitano ad eccitare la fantasia. Il tipo estetico *puro* assegna sempre alla fantasia un peso eccessivo nelle sue relazioni sociali. Non possiede alcuna sensibilità per la lealtà soccorrevole, che si dedica con intenso amore all'altra persona quand'anche l'anima di questa persona sia priva di attrattive e di grazia. Non possiede alcuna sensibilità per il significato economico della comunità, così come non ha alcuna conoscenza realistica dell'uomo. Per tutte queste ragioni egli, ad esempio, interpreta il socialismo in una maniera del tutto particolare, che dal punto di vista del socialismo politico si può considerare solo come un fraintendimento. Ne è un esempio molto caratteristico il saggio dell'Oscar Wilde estetico sull'*Anima dell'uomo sotto il socialismo*. Per lui il socialismo è solo un mezzo in vista dell'individualismo estetico. Il socialismo è importante soltanto perché conduce all'individualismo, al godimento della vita. Ma l'uomo può godersi la vita soltanto nella sfera fantastica dell'arte, che rappresenta il tipo più spiccato di individualismo che il mondo conosca. Soltanto nelle *libere* associazioni l'uomo è bello, ma proprio nell'essere bello consiste la sua vocazione. Lo stato deve occuparsi dell'utile, l'individuo del bello. – Notiamo come il socialismo estetico di Wilde o di Gustav Landauer sia solo uno strumento per difendersi dalle impressioni sgradevoli, una rassicurazione dell'anima di fronte alle immagini del bisogno. E l'autentico valore della vita consiste nel fatto che ognuno fa liberamente scaturire dall'interno la propria natura, si estrinseca e si realizza come individuo che gode di se stesso<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Sulla differenza tra l'unipatia vitale, che io chiamo Eros o amore estetico, e l'amore personale propriamente disposto alla comprensione, si veda M. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, Bonn 1923 [tr. it. di L. Pucci, con introduzione di G. Morra, *Essenza e forme della simpatia*, Roma 1980].

<sup>31</sup> Oscar Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo* (1888), [tr. it. Di L. Artabano, Milano 1989. Spranger fa riferimento alla traduzione tedesca a cura di H. Lachmann e

E veniamo ora alla sfera del potere. Come il teoretico nel suo sapere, così l'estetico possiede nella coscienza della sua individualità e personalità una sensibilità per il potere. Si tratta certamente di quella particolare "potenza interiore" da cui anche Nietzsche non è stato esente. Naturalmente il tipo estetico trae i mezzi esteriori del potere dal campo che gli è proprio, cioè dalla sfera degli effetti dell'arte<sup>32</sup>. Egli cerca di acquisire un'influenza sulle persone con questo linguaggio: attraverso un contegno decorativo, lo sfarzo estetico del suo abbigliamento e della sua abitazione, la suggestione retorica, e cose analoghe. Ma quando a prevalere è l'ambizione, già ci troviamo propriamente nel punto di transizione al tipo politico. L'uomo estetico, essendo aristocratico ed individualista, non appena sente minacciato dagli altri il suo orientamento, si allontana dagli altri uomini e diviene autosufficiente: *Odi profanum vulgus et arceo*. Agisce oscuramente in questa sua scelta la sensazione di non essere spiritualmente all'altezza dello strano mondo dei rapporti di potere. Quando l'estetico non si impone questo riserbo, ma interviene nei rapporti politici, si vede chiaramente che non possiede alcun organo che sia adatto alle leggi peculiari di questo campo. Egli giudica tutti i rapporti con il *proprio* metro. Ora, strutturalmente non vi è niente di più paralizzante per l'uomo estetico che la subordinazione a forze sociali sovraindividuali che esigono da lui qualcosa di totalmente definito, limitato e reale. Egli infatti concepisce anche lo stato in modo estetico<sup>33</sup>. Vi vede nel migliore dei casi una forma, nel peggiore una catena. Perciò è liberale, e, come W. von Humboldt e Leopold von Wiese, riduce al minimo l'attività dello stato; oppure è addirittura anarchico, considera su-

G. Landauer, Berlin 1904]. Gustav Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlin, 19192 (che rappresenta pagina dopo pagina una giustificazione del tipo che appunto abbiamo descritto): «Noi siamo poeti; vogliamo rimuovere tutti gli impostori della scienza, i marxisti, le persone fredde, vuote e prive di spirito, affinché la visione poetica, l'intenso configurare artistico, l'entusiasmo e la profezia trovino un luogo dove d'ora innanzi debbono agire, produrre e costruire: nella vita, insieme con gli altri corpi umani, per la convivenza, il lavoro e la coesistenza dei gruppi, dei consociati, dei popoli» (p. 34).

<sup>32</sup> La sensibilità per il potere, proiettata nella rappresentazione estetica, dà vita al fenomeno del sublime e dell'eroico, un fenomeno che, come già Kant ha mostrato, non è puramente estetico. Sulla base della nostra articolazione bisognerebbe intenderlo così: in questo caso diventa oggetto della considerazione e del piacere estetico un'altra forma di vita, quella di chi è eticamente innalzato rispetto alla natura.

<sup>33</sup> Si veda lo Schleiermacher romantico (*Monologen* III): «Dove sono le antiche favole dei saggi a proposito dello stato? Dov'è la forza che questo supremo grado dell'esistenza deve fornire all'uomo, dove la consapevolezza che ciascuno deve avere di essere una parte della sua ragione, della sua fantasia (!) e della sua potenza?». C. Schmitt-Dorotic, *Politische Romantik*, München 19252 [tr. it. a cura di C. Galli, *Romanticismo politico*, Milano 1981] fornisce una magistrale analisi psicologica della mentalità romantica, anche da lui associata al tipo estetico. È proprio questo il motivo per cui il romanticismo deve deformare la politica autentica: «Esiste un romanticismo politico, così come esiste una lirica politica» (1a ed., p. 115).

perfluo lo stato e vorrebbe aiutare gli uomini a realizzare una vita di libertà e bellezza<sup>34</sup>. Manca, e in special modo ai puri e semplici impressionisti ed espressionisti dell'esistenza, l'autodisciplina interiore che è richiesta dall'inquadramento entro qualsiasi rapporto di dominio e di dipendenza. Ma anche l'uomo classico, la personalità compiuta, preferirebbe vivere secondo la pura legge della propria natura, avere spazio per crescere e per sviluppare se stesso, per giungere così alla libertà soltanto attraverso un divenire organico che si sviluppa dal di dentro. Egli aderisce quindi al liberalismo della bella umanità, da non confondere col liberalismo del dovere di stampo kantiano. Quanto duramente siano tra loro in contrasto la politica realistica e la configurazione estetica della vita, trapela dolorosamente dall'*Iperione* di Hölderlin; gli uomini che circondano Alabanda e che gli sembrano così tremendi, altro non sono che politici realisti e sostenitori dell'azione. Iperione invece sogna una teocrazia della bellezza<sup>35</sup>.

Così facendo ci avviciniamo al rapporto dell'estetico con la religione. Ciò che è rilevante da un punto di vista estetico – cioè quel che definisco bello in senso lato (in contrasto con la bellezza semplicemente armoniosa) – è per lui già il valore più alto. Il suo credo è una religione della bellezza. Per questo motivo gli sono insopportabili l'aspro dualismo tra immanenza e trascendenza, la svalutazione della vita corporea, così come la nascita di un mondo dotato di una sua forma dal nulla anziché dal caos. Per le nature fornite di una potente volontà il mondo nasce da un atto originario assolutamente libero. L'estetico concepisce il mondo soprattutto come *formazione*, come unità nella varietà, come *kosmos*. Al tipo estetico corrisponde quindi un panteismo estetico o panenteismo. Dio è per lui la suprema forza ordinatrice e formatrice, un'anima che si effonde nel mondo stesso, e l'universo gli appare come un'armonia e un oceano di bellezza, nello stesso modo in cui

<sup>34</sup> Si pensi all'impegno di Oscar Wilde contro qualsiasi socialismo autoritario, e a Gustav Landauer, *op. cit.*, p. 19 ss: «Dove non c'è spirito e manca la costrizione interiore, abbiamo il potere esteriore, la regolamentazione e lo stato [...]. Lo stato non ha mai la propria sede nell'interiorità dell'individuo, non è mai diventato una proprietà individuale, né è mai stato libera volontà», ecc. W. v. Humboldt, *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen* [in italiano solo traduzioni parziali o riassuntive, ad esempio quella di G. Perticone in W. Humboldt, *Saggio sui limiti dell'azione dello stato*, Milano 1965], soprattutto i primi tre capitoli, *Werke* (Akademicausgabe), I, p. 117: «Perciò l'uomo interessante è interessante in tutte le situazioni e in tutte le occupazioni; quindi fiorisce in un'incantevole bellezza, in un modo di vivere che corrisponde al suo carattere» (cioè nella libertà, lontano dallo stato). Leopold v. Wiese, *Der Liberalismus in Vergangenheit und Zukunft*, Berlin 1917, soprattutto p. 155 ss: i metapolitici romantici.

<sup>35</sup> Cfr. il mio saggio *Hölderlin und das deutsche Nationalbewußtsein*, in E. Spranger, *Kultur und Erziehung*, 3a ed. Leipzig 1925 [ora in E. Spranger, *Gesammelte Schriften*, vol. XI, *Erzieher zur Humanität*, a cura di O. Dürr, Heidelberg 1972, pp. 317-327].

l'hanno concepito, sulla scia di idee platoniche, Bruno, Leibniz e Shaftesbury, il giovane Schelling ed anche Goethe<sup>36</sup>. Lo stato religioso per loro consiste nel divenire tutt'uno con questa armonia, in un certo senso nell'armonico accordarsi dell'uomo con essa. La concezione del mondo dell'estetico consiste nell'attribuire un'anima a tutte le cose<sup>37</sup>. Non dobbiamo dimenticare che l'analisi che Schleiermacher fa della religiosità nella prima edizione delle *Reden über die Religion* sviluppa una religione di tipo prevalentemente estetico. È sorprendente notare quanto poco spazio egli conceda nella sua concezione al momento della libera eticità e del valore normativo per se stesso. E la descrizione dell'abbraccio nuziale con cui diventiamo tutt'uno con l'universo, assume senz'altro la forma dell'empatia o della fusione delle anime caratteristica del processo estetico. In questa concezione della religione non c'è posto per la lontananza di Dio, la coscienza del peccato, il sentimento della distanza, la disperata ricerca di Dio, il ritiro nell'antro dell'individualità. Nel corso del tempo è cresciuta nella sua teoria della religione l'importanza dei fattori legati al cristianesimo storico, ma l'estetico *puro* sa di nuovo di aver poco da fare con questo mondo d'esperienza. Uomini come il giovane Humboldt e il giovane Goethe non sono giunti a trovare in se stessi quella coscienza dualistica di cui l'idea di trascendenza è soltanto un riflesso. Come Hölderlin, essi si sentivano sorretti dalla bellezza del mondo: «Religione è l'amore della bellezza»; «ciò che è più bello è anche più sacro<sup>38</sup>». Per loro l'estetico diviene dunque un principio metafisico del mondo. Non è più soltanto parvenza, velo, illusione, frammento; per tutti coloro che sono toccati dallo spirito platonico si tratta piuttosto della struttura essenziale del mondo, il nucleo effettivamente ultimo e più vero (in senso religioso), che si cela dietro a tutte le grezze, informi e sgradevoli apparenze del mondo. Persino il dolore, la morte e il patologico vengono da loro intinti nella luce soffusa della poesia. Il luogo dove più nettamente si nota il modo in cui il tipo puramente estetico trasferisce l'intuizione cristiana, è nella definizione data da Oscar Wilde di Cristo come «estetico dell'anima<sup>39</sup>». Mentre quindi

<sup>36</sup> «Quale altro criterio di paragone abbiamo del bello autentico se non l'insieme di tutti gli armonici rapporti della natura nella sua totalità, che nessuna forza del pensiero può abbracciare?» (Goethe, *Italienische Reise*, citato da Moritz).

<sup>37</sup> Nel suo libro ripetutamente citato sulla simpatia, M. Scheler distingue ancora dall'empatia estetica la più profonda unipatia vitale, che può crescere sino all'unipatia vitale del cosmo (*op. cit.*, p. 16 ss., 84 ss., 90 ss). Sono propenso ad attribuire entrambi i gradi, in quanto spirituali, alla sfera estetica. Scheler stesso, com'è noto, assegna una sfera specifica ai valori vitali [...].

<sup>38</sup> Hölderlin, WW. I, p. 105 e 72 [*Iperione*, tr. it. cit., rispettivamente p. 100 e 77].

<sup>39</sup> In una singolare lettera a Goethe anche Schiller definisce il cristianesimo come «la sola religione estetica» (17 agosto 1795).

i teoretici puri o i religiosi puri considerano la bellezza soltanto come un grado preliminare, in cui il senso ultimo del mondo appare ancora celato, per la forma di vita estetica la bellezza rappresenta proprio la più alta realizzazione del senso e l'autentico valore fondamentale della vita.

Un uomo la cui anima abbia una struttura estetica e che tratti da artista produttivo dei soggetti di significato religioso, è quindi qualcosa di diverso da un'anima devota che dipinge o compone. Sarà difficilissimo stabilire nel caso singolo una demarcazione tra i due fenomeni, perché essa presuppone anche una differenziazione a livello della vita spirituale che non sempre ci è storicamente data. Nel cosiddetto alto medioevo una religione ed una tradizione oggettive permeavano talmente il sentimento del mondo e dell'io di ciascun uomo, che è difficile trovare un'arte extrareligiosa, così come non abbiamo una filosofia extrareligiosa. Quando in questo stadio compare una natura dotata di una struttura spiccatamente estetica, essa come minimo sceglierà il linguaggio figurato in quel tempo disponibile, anche se all'interno di questa cornice egli vuole magari esprimere circostanze vissute e contemplate in maniera puramente estetica. L'esempio più autorevole che si impone alla nostra attenzione è quello di Dante. Max Dvorak per primo ha avviato un'interpretazione strutturale del rapporto straordinariamente complesso che sussiste nelle arti figurative medioevali tra gli elementi sensibilmente percepibili e il sovrasensibile. L'aspirazione peculiare e il compito di quest'arte erano quelli di rendere sensibile lo spirituale, altrimenti afferrabile soltanto in una dimensione interiore. «La specificità dello sviluppo dell'arte medioevale non stava nel carattere religioso soltanto, sul quale si è invece sempre posta l'attenzione – l'arte della Controriforma ad esempio non era meno religiosa e tuttavia, nonostante alcuni punti di contatto, era molto distante da quella gotica –, bensì in questa onnipotenza di una costruzione spirituale situata al di là dell'esperienza che viene vissuta sul piano materiale, una costruzione che esercitava un'influenza talmente grande che ogni diretto ricorso all'esperienza sensibile nelle cose spirituali veniva considerata un'assurda e riprovevole infrazione della verità e della ragione umana, analogamente a ciò che accade oggi quando si intende oltrepassare arbitrariamente quell'esperienza<sup>40</sup>». Perciò l'arte gotica rappresenta lo speciale tentativo di trovare un equilibrio tra una spiegazione sovrasensibile della vita e il ritorno alla sfera sensibile, ritorno condizionato in maniera decisiva proprio da quella spiegazione.

<sup>40</sup> Max Dvorak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, p. 60.

Una struttura dell'anima più prossima alla sfera naturale-sensibile e più indipendente dalla tradizione religiosa ha in un certo senso la possibilità di far maturare la propria interna organizzazione estetica fino a quei rimandi infiniti che contraddistinguono il religioso in senso lato. Indipendentemente dal fatto che si consideri il panteismo estetico (che non si basa su di una dottrina ma su di una disposizione dell'anima) caratteristico soprattutto del tipo religioso o del tipo estetico, le opere che nascono da un animo siffatto avranno, *anche senza alcun simbolismo storico-religioso*, quella significatività religiosa che Schleiermacher esprime come «sentimento e gusto dell'universo». E ciò in special modo – com'è naturale – se esse scelgono come oggetto la natura. Innumerevoli gli esempi in poesia. Oskar Beyer ha descritto e illustrato con finezza questo punto di vista in riferimento alle arti figurative. Noi però giungiamo qui ad un punto in cui le strutture non si possono ulteriormente spiegare a parole: si deve ora passare ad un vedere vivificato<sup>41</sup>.

Questa espansione dell'organo estetico all'infinito la troviamo coscientemente formulata ad esempio da Gottfried Keller<sup>42</sup> in una descrizione del sentimento della natura, che si è rinnovato e approfondito: «Era il devoto amore per tutto ciò che è divenuto ed esiste, che onora il diritto e il significato di qualsiasi cosa, e sente la coerenza e la profondità del mondo. Questo amore si trova più in alto rispetto alla furtiva appropriazione artistica di cui è autore il singolo per scopi egoistici, e che conduce alla fine a sciocchezze e capricci; si trova inoltre più in alto di quel piacere e di quello sceverare che dipendono dalle diverse disposizioni d'animo e dalle inclinazioni romantiche. Soltanto questo tipo di amore è davvero in grado di fornire un calore regolare e duraturo». E ancora: «Il mondo è interiormente calmo e tranquillo, e così dev'essere anche l'uomo che lo vuole comprendere e come sua parte attiva lo vuole rispecchiare. La quiete attrae la vita, l'inquietudine la scaccia; Dio si mantiene zitto zitto e per questo motivo il mondo gli gira attorno. Ora, ciò si adatta all'uomo artistico nel senso che egli deve restare prevalentemente passivo e comportarsi da spettatore, deve lasciare che le cose in sé gli passino innanzi piuttosto che inseguirle; infatti chi procede con gli altri in un solenne corteo, non può descrivere quello stesso corteo nello stesso modo di chi resta al ciglio della strada. Costui non è superfluo ed inoperante: soltanto chi guarda è la vita intera di ciò che è visto».

<sup>41</sup> Oskar Beyer, *Die unendliche Landschaft. Über religiöse Naturmalerei und ihre Meister*. Mit 34 Bildwiedergaben, Berlin 1922.

<sup>42</sup> *Grüner Heinrich* III, 1.

3 Da tutti i tratti fin qui raccolti trae origine la specifica forma di motivazione che distingue il tipo estetico. Questo tipo non è definito (nelle questioni più profonde della vita) da norme generali e neppure da considerazioni utilitaristiche ma dalla volontà di raggiungere una forma. Spesso si tratta certamente di una volontà fuorviante, che non raggiunge il suo fine, fermandosi all'unilaterale soggettività o all'altrettanto unilaterale impressionismo. Tuttavia, anche dietro a questi tentativi falliti si cela la tendenza ad elaborare la propria individualità in una cornice fantastica e ricca di attrattive. Autorealizzazione, autocompimento e godimento di sé sono i fini dell'uomo dotato di una struttura estetica. "Sii te stesso" è il vangelo supremo di Ibsen come di Oscar Wilde. Tale attribuzione di una forma alla propria interiorità non deriva però da considerazioni razionali, perché è piuttosto qualcosa che spetta ad una *genialità* inconscia. Le persone imprecise scambiano questa forma di vita con il *godersi la vita*. Alcuni, specialmente i giovani, seguono l'entusiasmo, che poi però a dire il vero li riconduce spesso alla rinuncia stoica; i più moderati però si lasciano guidare da un certo gusto per la vita, dal "tatto" e dal senso delle convenienze (*decorum, fitness*). Essi rifiutano un comportamento non perché dannoso o contraddittorio ma perché *privato di stile* (per questo coloro che ne parlano molto restano di solito nell'atrio della vita estetica). In ogni azione sono guidati dal senso della bellezza e della misura. Eviterebbero persino di suonare il flauto visto che quest'azione altera i lineamenti del volto. E il loro ultimo desiderio sarebbe quello di "morire nella bellezza" (*Hedda Gabler*). Un rappresentante di basso rango di questa forma di vita estetica, che ancora confonde il decoro con la purezza dell'anima, è Pausania nel *Simposio* platonico. Il Socrate che troviamo raffigurato in questo dialogo e nel *Fedro* è invece lo scopritore della vera bellezza dell'anima. Una morale estetica che poi incontriamo nelle più diverse sfumature: un po' sbiadita in Cicerone come *decorum et honestum*, nella cavalleria convenzionale come *maze*, in tutto il Rinascimento come *stile* di vita, e infine in Baltasar Gracián, Shaftesbury, Herder, Goethe, Schiller, Humboldt, Heine e Hölderlin<sup>43</sup>.

Ma organicamente legata a questa cultura dell'individualità è la tendenza ad una formazione intesa quale strumento *consapevole* per configurare se stessi come forma interiore. Appartiene perciò anche

<sup>43</sup> Sulla "grazia morale" si vedano ad esempio le *Schulreden* di Herder. Già abbiamo parlato del concetto goethiano di entelechia e del suo superiore carattere estetico. Schiller (lettera ventitreesima): «Non vi è dunque un superamento morale del dovere, ma ve n'è uno estetico, ed una tale condotta si chiama nobile» [tr. it. cit., p. 897, nota 87]. Cfr. il luogo citato (nota 34) tratto dallo scritto giovanile di Humboldt.

a questo contesto estetico il *motivo dell'autoformazione*, dell'arricchimento interiore della vita. Ho già chiarito in scritti precedenti che il concetto di umanità estetica sviluppatosi nell'età classica tedesca includeva tre fattori: l'*individualità* come impronta specifica dell'umanità, l'*universalità* come ricchezza dell'esperienza vissuta e dell'attività di configurazione, la *totalità* come unione di questi due momenti in una forma vivente. Questo atteggiamento verso la vita differisce del tutto dallo stoicismo. Si dedica con infinita curiosità e capacità di godimento alla varietà dell'esistenza, ma non per questo si dissolve in tutte le direzioni, perché come individualità ha in sé una legge dello sviluppo organico, un istinto formativo. La formazione spirituale appare qui soltanto come la prosecuzione dell'istinto formativo organico (*nisus formativus*). E non è affatto un mero accumulo di nozioni, bensì una forma specifica di comprensione, libera e poliedrica, del "mondo" attraverso tutti gli organi ricettivi e produttivi dell'anima. È in tal modo espresso anche l'*ethos* specifico di questo tipo: è la *forma interiore*, la configurazione dell'io nella natura individuale dell'anima sulla base del ritmo, della proporzione e armonia dei moti interiori<sup>44</sup>.

Nel romanticismo tedesco, assunto nella sua tipicità, ravvisiamo un singolare intreccio tra la forma di motivazione estetica e quella religiosa. Schmitt-Dorotic ha analizzato questo aspetto del romanticismo in maniera approfondita riscontrandovi «la struttura occasionalistica del romanticismo». L'insaziabile nostalgia dei romantici per il tutto spinge al superamento dei contrasti; il loro spirito ludico-estetico, che ovunque conserva il soggetto nella sua libertà pregna di fantasia, non permette però alcuna decisione univoca, perché ciò comporterebbe restrizioni e vincoli. In questo modo si giunge soltanto ad un'armonia estetica dei contrasti, a differenza di quanto accade nella più profonda logica religiosa [...]. Il romantico non concilia i contrasti, ma li evita assumendo una terza prospettiva. Come l'occasionalista considera peccaminosa ogni attività personale e la elude attraverso la causalità divina, così fa anche il romantico, pur non rifugiandosi in Dio ma nella libertà della sua fantasia: «Nel romanticismo il soggetto geniale prende il posto di Dio e considera il mondo esterno come occasione per la sua propria attività e produttività. Anche i più grandi avvenimenti esteriori, una rivoluzione o una guerra mondiale, sono per lui equivalenti: un fatto diviene significativo solo quando si trasforma in pretesto per una grande esperienza vissuta o per un geniale *aperçus*. Soltanto ciò che il sog-

<sup>44</sup> Al motivo della forma e dell'autoformazione andrebbe probabilmente aggiunto anche quello dell'eroticismo. Del resto questa forma di vita include di solito anche la formazione e la cultura del corpo.



getto fa segno del proprio interesse creativo possiede vera realtà. Con una semplice operazione di rovesciamento il soggetto è divenuto creatore del mondo: egli definisce mondo soltanto ciò che è stato da lui creato. Sembra che in questa immane attività sia concentrata un'immane coscienza della propria personalità. Tuttavia la percezione romantica del sé non differisce dall'atteggiamento psicologico che sempre troviamo nel tipo occasionalistico, la cui unica attività infatti è il suo stesso stato d'animo<sup>45</sup>. «Il romantico non vuole fare nulla, vuole vivere e dare forma alle proprie esperienze vissute». Tutti questi tratti non sono caratteristici solo di un tipo particolare di motivazione estetica, ma illuminano contemporaneamente ciò che la distingue da quella autenticamente religiosa: quel che le manca è il carattere della definitività e della perentoria obbligatorietà.

4 Esaminando il tipo estetico, abbiamo avuto in mente più l'artista di se stesso, l'uomo provvisto di una interiore struttura estetica, che non l'artista esternamente creativo. Ma se è vero che l'artisticità esterna va concepita come un riflesso della potenza formativa dell'anima, allora anche le forme fenomeniche parziali in cui l'artista si presenta saranno sintomi indicativi della differenziazione della struttura estetica dell'anima. Illimitata è la varietà delle rappresentazioni oggettive della bellezza:

Discende quaggiù in mille figure,  
sfiora le acque, trascorre per i campi,  
risplende e risuona in misure consacrate;  
e sola la forma nobilita la materia,  
si concede e le concede la somma virtù:  
a me comparve in figura di giovinezza e di donna<sup>46</sup>.

Per noi il tipo originario di bellezza è l'umanità, il corpo umano, l'anima umana; per l'uomo è l'"eterno femminile", l'idea della femminilità, il cui mistero psicofisico ha un rapporto molto profondo con una natura spiritualmente creativa: la Madonna e il bambino, fluttuanti tra cielo e terra. Ma se ciò che riguarda l'anima è il solo principio che fornisca la bellezza – infatti l'anima soltanto rende "bello" il corpo, facendovi trapelare i suoi raggi – la bellezza dell'anima sembra la vera bellezza originale, mentre tanto il bello naturale quanto il bello artistico vanno intesi come forme derivate, che raggiungono un effetto soltanto perché nel processo estetico, in un certo senso, viene loro conferita un'anima o almeno una traccia

<sup>45</sup> [Tr. it. cit., p. 143-144, con nostri adattamenti per mantenere l'aderenza alla citazione di Spranger, relativa alla prima edizione dell'opera].

<sup>46</sup> Goethe, *Pandora*, in *Opere*, vol. IV, tr. it. di R. Bacchelli e L. Montano, Firenze 1956, p. 548.

dell'anima. Di conseguenza, possiamo considerare gli uomini che rientrano nel tipo estetico in tre modi diversi: quelli che hanno una spiccata sensibilità per la bellezza dell'anima, ed essendo i più vicini all'originale, hanno scarso bisogno di drammi teatrali e di romanzi; quelli la cui vita interiore si eccita invece maggiormente dinanzi alla natura, sono i figli favoriti della natura, che cercano i loro fratelli nel silenzio del bosco, nel cielo e nell'acqua; infine, quelli che percepiscono il bello soltanto nella forma espressiva che l'artista ha conferito alle sue concrete creazioni sensibili.

La differenza tra le nature creative estetiche e quelle semplicemente dedite al piacere estetico riappare anche nelle forme di vita. Ci sono persone che si dedicano con una passività tutta femminile alle impressioni della vita e le lasciano riecheggiare armoniosamente al loro interno. Ci sono invece persone virilmente attive, che nella loro attività spirituale conferiscono l'impronta della loro forma interiore all'intera sfera vitale che li circonda. Sono individui che formano se stessi in modo consapevole, scelgono i materiali della vita sulla base di un qualche criterio estetico: il mondo è per loro per lo più un materiale con cui possono dar forma in modo personale alla loro natura; classificano tutti i beni spirituali secondo il criterio della loro massima proficuità come beni formativi.

Un'ulteriore differenza deriva dalla relazione che sussiste tra l'uomo estetico e la realtà. Abbiamo visto che il piano della realtà sul quale proiettiamo attraverso i sensi le nostre esperienze vissute, non è affatto qualcosa di univoco<sup>47</sup>. Il suo nucleo è forse costituito da quello che prima abbiamo chiamato realtà biologica, la quale è già però a sua volta intrisa di determinazioni teoretiche. Il genere e la portata della costruzione teoretica varia a seconda dei periodi e dei diversi sistemi scientifici. Già per queste ragioni la realtà come *dato di fatto*<sup>48</sup> non è per nulla qualcosa di costante per chi ne ha viva esperienza. Ma a complicare le cose s'aggiunge lo speciale indirizzamento che la fantasia assume nell'uomo. Infatti già nell'apprensione

<sup>47</sup> [Per Spranger il comune concetto di realtà altro non è che un tardo prodotto dell'evoluzione dell'umanità, così come il dualismo aridamente gnoseologico tra soggetto e oggetto, dimentico del più originario rapporto tra coscienza d'*Erlebnis* e *Umwelt* (rapporto inevitabilmente prospettico perché diversamente costituito dalle diverse forme viventi). Lo strato più arcaico della nostra coscienza della realtà – obliato e tuttavia “reincontrabile” quotidianamente, ad esempio, nella vita onirica – è una *Einsföhlung*, una forma originaria di unipatia che non va confusa con l'immedesimazione negli oggetti, che rappresenta soltanto un tardo processo proiettivo. Questa originaria unipatia, intravista sul piano teoretico dalla filosofia dell'identità, è di casa effettivamente soltanto nell'immaginazione artistica. Per questo tema si veda almeno E. Spranger, *Die Urschichten des Wirklichkeitsbewusstseins* (1934), in *Gesammelte Schriften IV, Psychologie und Menschenbildung*, a cura di W. Eisermann, Tübingen 1974, pp. 263-280].

<sup>48</sup> Per la scienza la realtà è un concetto-limite, un'idea a cui le connessioni concettuali debbono avvicinarsi.

del dato agisce una fantasia appercettiva e riproduttiva, che, mentre colma le lacune del vissuto, suscita un'“immagine” complessiva del sistema della natura<sup>49</sup>. Al fattore oggettivo, che non si può mai isolare del tutto, si aggiunge ora quindi una componente soggettiva. Non solo il mondo ma anche l'Io che vi è inserito acquista una propria tonalità e una propria forma a partire da questa tendenza della fantasia. Chiamiamo *realisti*<sup>50</sup> gli uomini il cui orientamento è chiaramente quello di assumere nella loro semplice fatticità le impressioni che sopraggiungono casualmente dall'esterno, senza tentare di dominarle più profondamente sul piano intellettuale o etico. Quando si accentua il puro e semplice effetto *emotivo*, abbiamo l'impressionista dell'esistenza, sul quale ci siamo prima soffermati, cioè il tipo caratterizzato dall'eccitabilità (Lamprecht). Chiamiamo invece *idealisti* quegli uomini che danno al materiale dell'esperienza vissuta una forma concettuale e una forma etica conforme a valori, e considerano come il loro “mondo” soltanto il prodotto di questa messa in forma. Quando però prevale il mondo soggettivo *del sentimento*, al punto da usurpare il posto che spetta alle cose oggettive, abbiamo l'espressionista, che in ogni cosa altro non vede che una eco della sua propria condizione d'animo, e spesso con sorprendente noncuranza dei dati oggettivi. L'antica contrapposizione tra ingenuo e sentimentale, cioè tra nature che si percepiscono monisticamente oppure dualisticamente, non coincide affatto con questa nostra distinzione, pur seguendo un indirizzo analogo. Tra questi due punti estremi possiamo ancora riconoscere molti gradi intermedi. Come abbiamo in precedenza notato, tutti questi atti non sono *puramente* estetici, perché sono condeterminati dagli atti teoretici a cui sono intrecciati, cioè dalla partecipazione della sensibilità e del pensiero. Ad ogni modo, laddove gli atti teoretici occupano soltanto una posizione subordinata e i loro oggetti vengono alla fine riferiti alla formazione interiore della vita, abbiamo uno stile di vita prevalentemente estetico. Il tipo estetico può quindi dar vita ad uno stile realistico o idealistico: i due stili si differenziano soltanto per il grado di metamorfosi soggettiva cui sono soggette le impressioni dell'esistenza una volta che vengono filtrate dalla struttura dell'anima. Il fenomeno delle «immagini intuitive», a cui recentemente E. R. Jaensch<sup>51</sup> ha dedicato attente indagini, dimostra quanto sia importante la funzione svolta già negli stadi

<sup>49</sup> Cfr. il mio saggio *Phantasie und Weltanschauung*, nel volume collettivo *Weltanschauung*, 1911 [*Weltanschauung, Philosophie und Religion in Darstellungen von W. Dilthey*, Berlin 1911, pp. 141-169; ora in *Gesammelte Schriften* IV, cit., pp. 163-189].

<sup>50</sup> Questa e le seguenti denominazioni non vanno però intese in senso gnoseologico.

<sup>51</sup> E. R. Jaensch, *Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt*, Leipzig 1923.

primitivi della percezione dalla produzione interiore delle rappresentazioni in vista della costituzione dell'oggetto dell'apprensione. Quando questo fattore diventa fondamentale nell'organizzazione psichica globale, come accade nell'artista incline alla visione eidetica, questo punto massimamente vissuto dell'esperienza può allora dar luogo ad una forma di vita completamente autonoma: l'uomo che vive nella concretezza delle immagini e dispone di una grande "immaginazione" formativa. Dilthey<sup>52</sup> ha cercato di formulare nella sua analisi psicologica del poeta le leggi in base alle quali le rappresentazioni, influenzate dalla struttura del sentimento, si trasformano liberamente e oltrepassano i confini del mondo reale. Due i tipi più importanti di esperienza vissuta a ciò connessi: la prima è quella dell'uomo che gode delle cose a posteriori, per il quale i contenuti dell'esistenza iniziano a brillare soltanto nel ricordo, e che perciò trova il suo decisivo rapporto con la vita soltanto a questa distanza dall'immediata pressione della realtà. La seconda è quella del simbolista universale, che presagisce empaticamente dietro a qualsiasi struttura e ai diversi eventi rimandi più profondi, associazioni più significative e contenuti più determinanti. Per lui tutte le cose caduche diventano una metafora delle recondite connessioni del senso. Il dono di vedere e di scrivere le cose in questo modo è ancora estetico, sebbene nelle sue ripercussioni possa già tendere decisamente alla sfera religiosa: è questa la posizione del mistico di fronte alla realtà, quando le attribuisce un significato in generale e si serve della fantasia. Jacob Böhme, Schelling e Fröbel vivono in questa dimensione del mondo. Ambedue le tendenze, il godimento a posteriori e il simbolismo, si trovano riunificate nei romantici di ogni epoca, anzi il tipo spirituale romantico sembra fondarsi proprio su questo fattore. Di qui anche la sua inclinazione ad attribuire un più alto significato conoscitivo non tanto alla scienza rigorosamente teoretica quanto alla mitologia, che poggia sull'empatia di tutte le forze sentimentali. Mentalità, questa, che oggi vediamo nuovamente attecchire e prosperare<sup>53</sup>.

Mentre abbiamo potuto tracciare queste distinzioni in base alla distanza o alla prossimità del tipo estetico alla realtà, altre differenze, nella vita a quelle strettamente intrecciate, derivano dall'ampiezza con cui si procede alla formazione estetica, o detto altrimenti, dall'estensione dell'organo predisposto all'apprensione estetica. Le nature liriche si soffermano sul più piccolo dettaglio e sul suo *istantaneo* effetto estetico. Le nature epiche guardano invece alla vita,

<sup>52</sup> W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters* [Bausteine für eine Poetik (1877)], in *Gesammelte Schriften*, VI, p. 163 sgg.

<sup>53</sup> Cfr. Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, Berlin 1921: Hölderlin.

la contemplan e la godono, in tutta la sua ampiezza<sup>54</sup>. Tra queste due forme troviamo le nature drammatiche, che seguono il loro agire intrecciato al destino con una tensione che vuole risolversi, così che l'epico rifluisce nel lirico. Gli individui lirici li possiamo anche considerare come gli individui legati ad una qualche tonalità emotiva, mentre invece i tipi epici e drammatici li si era un tempo definiti dal punto di vista dei temperamenti. Comunque sia, ciò che importa in questi tipi non è il mero ritmo emozionale, la cui analisi rientrerebbe nella psicologia degli elementi, ma il modo in cui questi processi emotivi vengono colmati di contenuto oggettivo, perché soltanto in questo modo essi fondano una forma di vita spirituale.

Il contrasto tra ottimisti e pessimisti eccede il tipo estetico per sconfinare nella sfera religiosa. Naturalmente un'interpretazione religiosa della vita ha sempre una eco anche nella forma di vita estetica. Anche lo stile di vita estetico è quindi determinato da una mescolanza di valutazioni negative e positive della vita. Se a prevalere è il fattore dell'allegria, abbiamo la forma di vita dell'umorista, se prevale il fattore negativo, abbiamo allora il satirico. Ambedue sorridono della vita, ma il primo in modo vagamente malinconico, il secondo con amara superiorità. Il tragico, infine, considera il processo della vita come una lotta tra luce e tenebre, nella quale a dire il vero la luce, pur diffondendo ancora un residuo fulgore estetico, è condannata al tramonto. È in questo senso tragico che Nietzsche poteva affermare che il mondo è giustificato soltanto come fenomeno estetico. Ma in questo caso, visto che l'estetico è collegato all'idea di redenzione, ci troviamo già al confine con la forma di vita religiosa.

5 Il tipo che si oppone all'uomo estetico non bisogna cercarlo soltanto nelle altre forme di vita prese allo stato puro, ma soprattutto là dove c'è un uomo che, pur disponendo della potenza formativa della fantasia, rifiuta l'atteggiamento puramente estetico verso la vita. Vi sono nature che combattono questo ideale che sentono ardere nel loro intimo e che non sembra loro assolutamente perfetto sulla base di un senso artistico più alto e più puro. Platone, che sicuramente era un artista, ha condannato gli artisti perché imitano e riproducono soltanto il modello originario, senza essere in grado di raggiungere la verità. Rousseau ha visto il pericolo insito nello scrivere romanzi – attività che egli praticò genialmente – nel fatto che essi ecciterebbero le passioni senza riuscire a dominarle eticamente. Goethe ha fatto esperienza in se stesso del destino di Tasso. Quando Tolstoj perseguita l'immoralità dell'arte per l'arte, sta lottando con se

<sup>54</sup> Cfr. il mio *W. v. Humboldt und die Humanitätsidee*, cit., p. 369.

stesso oppure con un periodo e una parte di sé. Eppure hanno tutti loro dovuto parlare questa lingua. Dichiarando guerra alla forma di vita estetica, hanno semplicemente voluto oltrepassarla, così come Schiller nell'idillio *Der verklärte Herkules* voleva raggiungere proprio il massimo livello poetico<sup>55</sup>. La configurazione estetica dell'esistenza è possibile soltanto se si ama anche l'umano troppo umano e il velo di Maya, se si trova gioia anche nelle sue passioni. Il grido supremo con cui l'uomo depreca l'immaginoso e i moti sentimentali della sua vita individuale, è a sua volta ancora un'espressione estetica. Nella lotta di molti uomini contro l'estetismo ravvisiamo solo il dolore che essi provano nel non riuscire ad esprimere la cosa suprema e nel non riuscire a presentarsi per quello che sono. L'incompiutezza dell'espressione estetica, di cui fa appunto necessariamente esperienza l'anima impegnata in una lotta titanica, è stata ben avvertita da Bettina v. Arnim quando fa dire a Beethoven: «Anche se nelle mie opere ho sempre la sensazione della riuscita, come un bambino sento il costante bisogno di ricominciare di nuovo ciò che con l'ultimo colpo di timpano mi era parso concluso e con cui fissavo per gli ascoltatori il mio godimento e le mie convinzioni musicali<sup>56</sup>».

A questa impossibilità di portare a compimento l'intenzione formale estetica si aggiunge però un secondo angosciante limite: l'irresponsabilità e la natura fantastica dello stile di vita estetico, che soprattutto Kierkegaard ha preso in esame e censurato aspramente. Comunque sia, per quanto l'uomo dell'indirizzo estetico possa evitare il salto mortale nello stadio etico-religioso, nondimeno lotta sempre con il materiale grezzo dell'esistenza, il quale, obbedendo alle proprie leggi estranee al senso, esercita un'influenza anche sul suo mondo interiore. L'uomo della forma interiore è perciò accompagnato da un'eterna paura e da un'estrema ombra tragica che non può esorcizzare, ovvero l'ombra del *destino* [pp. 165-192].

[*Tipo teoretico ed estetico*]

Che [...] il comportamento estetico sia svalutato dall'uomo teoretico, dipende dall'orientamento di base del suo spirito. Il suo fine è la verità, e la strada per giungervi è la purificazione critica della conoscenza da qualsiasi integrazione soggettiva. Ma la fantasia estetica è una forza di apprensione intrisa di elementi soggettivi, è empatia, fusione di nature, talvolta consiste addirittura nel mesco-

<sup>55</sup> Si veda la lettera di Schiller a Humboldt del 30 novembre 1795 (ed. Leitzmann, p. 224 sg.).

<sup>56</sup> Si veda il mio saggio *Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck*, Leipzig 1910 [ma 1909].

lare le cose e nel libero fantasticare. È quindi ovvio che il teoretico avversi risolutamente simili “sognatori” o “romantici”, che vogliono immergersi nell’oggetto con tutte le forze del loro animo. L’“intuizione” può sì essere di quando in quando d’aiuto in qualcosa, ma in fin dei conti significa però assenza di metodo e arbitrio. Hegel pensava che si dovessero lasciar perdere le persone che facevano appello al loro sentimento. A ciò si aggiunga che l’uomo orientato esteticamente in definitiva si sofferma sull’*immagine* con tutta la sua individualità, mentre lo studioso si sforza di risolvere quest’immagine in essenze universali che vuole padroneggiare intellettualmente. È scienza soltanto ciò che è colto universalmente nella sua identità. Pertanto il suo fine, al contrario di ciò che attiene all’intuitivo, è la descrizione secondo concetti e non l’effetto emotivo suscitato immediatamente dall’immagine. Platone, che era a sua volta un poeta, laddove pone l’ideale teoretico al di sopra di ogni cosa, e cioè nel suo stato dei filosofi, bandisce i poeti, perché essi non dicono la verità, ma eccitano le emozioni e destano affetti che oltretutto sono spesso eticamente pericolosi<sup>57</sup>. Pensa a loro come a degli uomini doppiamente distanti dalla verità, perché imitano le singole cose e cioè altre imitazioni, invece di risalire dalla prima immagine all’originale e cioè all’idea eterna ed universale. Gli stoici ravvisavano nell’immaginazione, nell’*imaginatio*, il maggiore pericolo per il saggio, che regola la sua vita secondo principi universali, perché l’immaginazione incatena sempre l’uomo al particolare e all’esteriore. Tale svalutazione della rappresentazione per immagini, dell’*imaginatio*, prosegue fino al razionalismo moderno: è nota la posizione di Spinoza a questo riguardo. Nella scuola leibniziana cresce gradualmente l’importanza dell’immaginazione, da confuso grado preliminare della conoscenza finisce per acquisire un significato estetico autonomo. Del resto, il teoretico non è affatto privo di immaginazione, solo che la sottopone a vincoli e le dà una disciplina; si tratta nel suo caso piuttosto di una capacità preformante<sup>58</sup>,

<sup>57</sup> Un analogo fanatismo della verità nemico dell’arte lo troviamo nel sognatore Rousseau, questa volta non per motivi teoretici ma piuttosto per motivi ascetici. Vi rientra anche l’avversione per la filosofia della vita da parte di alcuni filosofi inclini alla pura dimensione logica. Essi avvertono al loro interno la traccia di un elemento estetico o mistico per il quale non dispongono di alcun organo.

<sup>58</sup> [Per Spranger la possibilità stessa di una considerazione psicologica strutturale riposa sulla capacità pre-formante dell’immagine (*Vorbildungskraft*), una sorta di schematismo spirituale che, più plastico di quello kantiano (immaginazione produttiva), muovendo da una legalità spirituale presente anche nel microcosmo individuale, permette una trasformazione della propria attuale consapevolezza in direzione di situazioni in un primo tempo remote ed estranee. La *Vorbildungskraft*, attingendo al triplice “deposito” della spiritualità sovratemporale (spirito soggettivo, oggettivo, normativo), assume i caratteri di una griglia piena, di un’intuizione plastica su cui deve fare affidamento anche il *Verstehen*. Su questo tema si veda soprattutto E. Spranger, *Bemerkungen zum Strukturbegriff in den Geistes-*

in tutto e per tutto controllata dalla legge degli oggetti<sup>59</sup>.

Anche quando il teoretico si trova di fronte al fatto dell'arte, lo considera in conformità a criteri suoi propri. Ne studia soltanto gli effetti, tenta di ricondurli ad un'estetica, e non si ferma finché non riesce a porre alla base della concreta forma artistica un'*idea* universale che sia possibile formulare e che appaghi il suo bisogno di razionalità. L'avversione di Kant per la musica derivava non soltanto dalla struttura del suo orecchio ma da quella del suo spirito: la musica gli sembrava l'arte meno intellettuale perché non ne comprendeva, o non aveva saputo trovarvi, l'elemento universale (lo sviluppo tematico<sup>60</sup>). Il puro teoretico è innanzitutto interessato al materiale, alla tecnica razionale oppure agli elementi concettuali, e secondo modalità assolutamente opposte all'estetico.

C'è tuttavia un punto estremo in cui anche il teoretico non può eliminare il fattore estetico, ma deve ammetterne l'orientamento corrispondente almeno come atto subordinato. Ogni pensiero tocca in definitiva qualcosa di individuale, qualcosa che si può rappresentare soltanto con immagini. Persino il più astratto processo logico sembra avere un qualche substrato intuitivo, per quanto inadeguato esso sia. Nessun pensiero può del tutto fare a meno di quelle rappresentazioni la cui funzione sta nell'illustrare e ri-presentare certe cose. Anzi, come tutti sanno, la fruttuosità del pensiero empirico dipende in fin dei conti anche dalla ricchezza e dalla plasticità di queste intuizioni. Perciò, specialmente il pensiero dello studioso empirico (ad esempio il botanico o il geografo) ha bisogno di una base che sia liberamente vincolata alla fantasia. Ma anche lo spirito astratto di Kant sembra aver prodotto qualcosa di straordinario proprio seguendo questo indirizzo estetico. Anche la geometria acquista un carattere estetico, perché anche le sue intuizioni possiedono una *forma*, per quanto si tratti soltanto di una forma (razionale) compresa in modo empatico solo dal settore teoretico dello spirito.

Le esigenze estetiche hanno forse un peso ancora maggiore in quelle scienze in cui l'individuale non è il punto di partenza ma il fine, cioè per le scienze descrittive ed espositive. In esse l'universale (vale a dire il concetto e la connessione delle leggi) è il mezzo, mentre il compito stesso consiste in una rappresentazione illustrativa

*wissenschaften, in Ganzheit und Struktur. Festschrift F. Krueger*, a cura di O. Klamm, J. Volkelt e altri, München 1934, pp. 81-96 (ora in *Gesammelte Schriften VI, Grundlagen der Geisteswissenschaften*, a cura di H. W. Bähr, Tübingen 1980, pp. 201-215)].

<sup>59</sup> Cfr. Gladstone, *Faraday* (tr. tedesca), p. 47. Per quanto riguarda la funzione dell'immaginazione nella scienza si veda il mio *Phantasie und Weltanschauung*, cit., p. 142 sgg., e inoltre Heinrich Maier, *Psychologie des emotionalen Denkens*, Tübingen 1908, 5° capitolo: "Kognitive Phantasietätigkeit und Phantasieurteile".

<sup>60</sup> È celebre la domanda fatta da un certo matematico dopo aver ascoltato una sinfonia di Beethoven: «Bella! ma che cosa si è dimostrato?».



(esposizione) che impiega qualsiasi artificio per suggerire al destinatario una concreta immagine della fantasia. La storia può essere molto legata al materiale *fattuale* e svilupparsi sulla base di una *legalità* spirituale contenuta nel comprendere, eppure confina anche con l'arte, e per ragioni che non possiamo qui sviluppare completamente<sup>61</sup>. Specialmente oggi che l'instrumentario concettuale della storiografia sembra ancora assai incompleto, gli atti estetici vengono decisamente in primo piano al suo interno, e la natura della cosa stessa esclude che essi possano essere *completamente* eliminati. La ricostruzione storica si indirizza ad avvenimenti isolati ed accessibili soltanto alla fantasia intuitiva. È inoltre necessaria la capacità interiore di riprodurre la specifica situazione globale delle epoche passate. Per lo storico il significato di questo atto di empatia non è il godimento estetico, perché esso costituisce soltanto la base su cui sviluppare un insieme di atti conoscitivi che sono peculiari alle scienze dello spirito e che chiamiamo un "comprendere concreto". Tuttavia la sua piena soggettività partecipa a questa operazione in misura maggiore di quanto accada quando si tratta solo di conoscere triangoli e cerchi. Il ricercatore delle scienze dello spirito è quindi sempre un tipo teoretico meno puro, meno puro cioè del teoretico che indaga quegli oggetti della conoscenza che non possono a loro volta essere i soggetti di qualche valutazione. Il tipo teoretico risalta allora in modo tanto più puro quando certi metodi, elaborati in riferimento agli oggetti della natura, vengono forzatamente applicati agli oggetti delle scienze dello spirito [pp. 127-130].

[*Tipo economico ed estetico*]

L'estetico in quanto tale si distingue perché, se possiede un valore per l'esperienza vissuta dell'anima, non lo possiede affatto sul piano utilitaristico<sup>62</sup>. *I due campi sono totalmente contrapposti*. L'utile è di solito addirittura nemico del bello. Per motivi economici si deturpano paesaggi, si demoliscono opere d'arte, vengono

<sup>61</sup> Si pensi al noto parallelo tra il poeta e lo storico istituito da W. v. Humboldt in *Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers* [in *Gesammelte Schriften*, a cura di A. Leitzmann, vol. IV, pp. 35-56; tr. it. di G. Moretto in W. Humboldt, *Il compito dello storico*, a cura di F. Tessitore, Napoli 1980, pp. 119-140] e da Novalis, *Ofterdingen*, I, 5 [tr. it., *Enrico di Ofterdingen*, in Novalis, *Opere*, a cura di G. Cusatelli, Milano 1982]. Si veda inoltre il mio *W. v. Humboldts Rede "Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers" und die Schellingsche Philosophie*, in "Historische Zeitschrift", vol. 100 [1908, pp. 541-563]. La compenetrazione di particolare e universale è qualcosa di estetico, tanto che la circostanza storica apparentemente individuale funge da raffigurazione di una legalità generale. È quello che in Ranke affiora ripetutamente nella solenne frase: «E qui credo di presagire una legge universale della vita».

<sup>62</sup> Non intendiamo con ciò sostenere che non vi siano delle radici comuni allo sviluppo del piano estetico e di quello dell'utilità biologica.

turbati certi stati d'animo felici. Le due sfere non sembrano poter coesistere sulla medesima terra e neppure nella stessa anima. A chi tende alla bellezza interiore, all'armonia del suo essere, non è permesso impegnarsi nella lotta per l'esistenza, che dispiega le sue forze sempre in una sola direzione. Quando qualcosa di esteticamente importante viene ricondotto in generale ad un punto di vista economico, ricade sotto al concetto del lusso<sup>63</sup>. Naturalmente i beni che da principio rientravano nel lusso, possono magari alla fine diventare, in sintonia con esigenze più raffinate, dei beni economicamente necessari. Un certo bisogno artistico è proprio dell'uomo che vive ad un livello più avanzato. In lui anche la fantasia esige di essere stimolata ed appagata, soprattutto se svolge un'attività soggetta alla costrizione della divisione del lavoro. L'estetico penetra così con un lembo anche nella sfera economica. Anzi, nella vita economica della società l'aspetto estetico della proprietà funge da fattore di ostentazione del proprio cresciuto prestigio, garantisce che si è usciti dall'angustia del soddisfacimento del bisogno e si è già in grado di concedere al lusso un suo spazio. Si spiega così il mecenatismo di alcune persone, che per tutto il resto rientrano inconfondibilmente nel tipo economico: si servono dell'arte come di un espediente economico-sociale, senza esservi legati da un intimo rapporto. Infine, un certo contatto tra l'estetico e l'economico sembra trovarsi anche nel fatto che certi beni rari e di importanza estetica (come l'oro o l'argento), o addirittura certi beni che solo una volta erano disponibili (ad esempio un oggetto lavorato da un individuo in modo artigianale), possiedono, in via del tutto eccezionale, un alto valore nelle relazioni di scambio. È un fatto che rientra certamente nel fenomeno del lusso [pp. 151-152].

*[Tipo sociale ed estetico]*

Il rapporto tra l'uomo sociale e la sfera estetica sembra più indifferente di quelli precedenti [cioè tra l'uomo sociale e quello teoretico ed economico]. E tuttavia anche in questo caso troviamo una tensione in parte simile. Bisogna ovviamente analizzare prima di tutto l'estetico in quanto dimensione dell'anima. L'uomo veramente sociale si distingue però dall'erotico perché il suo amore non va alla grazia e alla bellezza, e neppure alla bellezza dell'anima altrui,

<sup>63</sup> Parliamo di lusso in un duplice significato: il lusso è 1) l'accumulo e l'uso di un sovrappiù di beni rispetto ai bisogni puramente economici; 2) può essere definito lusso tutto ciò che non è direttamente utile, che appartiene agli altri ambiti del valore, specialmente a quello estetico. In entrambi i casi si tratta di una categoria propria della misurazione economica del valore.

ma anche all'anima che è ancora del tutto informe, di cui ama anche le semplici potenzialità assiologiche. È oggetto della simpatia dell'uomo sociale l'anima stessa come vita ancora spoglia, scintilla di quel grande mistero che è il diventar-uomo. Per quanto coinvolta nel bisogno e nel vizio, nella malvagità e nella malattia, quanto più l'anima ha bisogno di amore, tanto più è mediante questo amore che può sbocciare. La differenza dall'erotico si vede anche dal fatto che quest'ultimo nel suo amore vive sempre una sorta di autogodimento, mentre la persona che ama in senso sociale si scorda completamente di sé, accetta la felicità che gli proviene dal proprio ristretto io soltanto come un favore della vita, alla quale del resto rinunciarebbe volentieri se fosse capace di amare soltanto<sup>64</sup>. Vi è dunque qualcosa di informe, qualcosa di elementare nell'amore più alto e non semplicemente estetico, in quell'amore che non mira alla propria realizzazione, non dipende dalla grazia insita nella propria e nell'altrui individualità, ma è semplicemente la luce e il calore che illumina e riscalda anche ciò che è privo di splendore. Ci è possibile illustrare nel modo migliore questa differenza tra l'erotico e l'uomo sociale accennando a due tipi di pedagogo. Il tipo più limitato è quello che, colpito dalla bellezza e dalla grazia della gioventù che frequenta e su cui esercita un'influenza, pensa ad accrescere se stesso. L'altro tipo, la cui massima incarnazione è Pestalozzi, si dedica anche a chi non è ancora completamente sviluppato, addirittura a quegli aspetti che nel fanciullo sono stati deformati dalle costrizioni della vita, senz'altro desiderio che aiutarlo e contribuire al suo perfezionamento. Soltanto questo tipo è il vero pedagogo, perché l'altro trova sempre un limite alla propria capacità ogni qualvolta incontra la miseria, la malvagità o la mancanza di grazia. Perciò abbiamo volutamente incluso l'erotico nel tipo estetico e non in quello sociale. Ne consegue che la persona veramente incline all'amore potrebbe anche escludere dalla sua attitudine *qualsiasi* elemento sensibile, perché ciò darebbe una base effimera all'altrimenti profondissimo significato del fatto che gli uomini vivono gli uni per gli altri. La persona che ama, scorge il divino dietro ad ogni altra forma, gli è sacra la vita in quanto tale, senza alcuna determinazione biologica o estetica. È questo il punto di vista al quale è giunto Tolstoj. Negli orientali questa mentalità è talmente estesa da includere anche il mondo animale e vegetale, da assumere la forma di una devozione per la sacralità della vita in ogni suo stadio. L'estetico è invece troppo aristocratico per essere capace di vera abnegazione: il suo amore e la sua superficiale compassione

<sup>64</sup> Un insuperabile residuo dell'avidità ed esclusiva volontà di possesso si può manifestare nell'erotico sotto la forma della gelosia, che è inconciliabile coll'amore genuinamente inteso.

sanno di affettata sensibilità letteraria, in ultima analisi egli si bea soltanto dei *propri* sentimenti [pp. 198-199].

[*Tipo politico ed estetico*]

Anche l'elemento estetico è per il tipo politico soltanto un anello della catena di mezzi che debbono servire all'estrinsecazione della volontà di potere. Il legame che unisce l'aristocratico alla cultura estetica è però strutturale: la personalità colta che si è realizzata anche sul piano esteriore ha qualcosa di "vincente", che mitiga quell'avversione che altrimenti proveremmo per la speciale posizione che il potere gli conferisce<sup>65</sup>. Inoltre, l'arte ha qui un ruolo piuttosto decorativo: lo sfarzo è un simbolo del potere, della libertà dall'angustia del bisogno. Le insegne del potere hanno sempre qualcosa di affascinante e suggestivo, incutono un timore reverenziale. In generale l'arte viene qui usata per la sua forza di suggestione: si pensi alla musica al servizio delle forze armate, allo sfoggio oratorio al fine di influenzare il popolo, a quegli edifici che sopravvivendo ai secoli debbono diffondere la fama di una grande personalità. L'arte di corte ha sempre conservato fino ad oggi qualcosa di questo carattere estraneo all'arte pura.

Ma l'elemento estetico penetra nella psicologia del potere anche in un altro senso. Chi cerca il potere ha spesso una tragica inclinazione, si nasconde dietro ad una fantasia smisurata, invece di considerare realisticamente gli uomini e le situazioni. Questo tipo si trova forse al confine tra l'uomo estetico e quello politico. Senza una fantasia costruttiva non si possono però concepire grandi progetti e idee di organizzazione del mondo. La persona del potere gioca con queste idee e se ne inebria, ma proprio questa fantasia sfrenata sfortunatamente la porta a scontrarsi con le realtà della vita. E tuttavia troviamo già nei livelli inferiori questa attitudine a sperimentare la propria forza, una forma speciale di gioco in cui ci si prepara in vista di casi più seri. Lo sport costituisce una tale fusione di dominio del proprio corpo, competizione e gioco; non va sottovalutato il suo significato come addestramento dell'energia personale. Nello sport l'uomo si allena in vista di attività serie<sup>66</sup>. Un fenomeno parallelo lo ritroviamo nel gioco di fantasia della donna, col quale ella diviene consapevole del *potere* esercitato dalla sua avvenenza fisica e dalla sua grazia psichica. Civetteria e *flirt*, in

<sup>65</sup> Si veda Karl Borinski, *Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*, cit., a proposito dell'"*homo politicus*" e del gusto; specialmente p. 47.

<sup>66</sup> Cfr. Karl Groos, *Die Spiele der Tiere; Die Spiele der Menschen*, Jena 1896/99, sui giochi di guerra e sugli istinti di guerra in Bismarck.

origine espressione di un erotismo con sfumature estetiche, possono anche trasformarsi in pure espressioni di potere quando dietro non vi è che la volontà di vincere nella competizione e di dominare gli uomini<sup>67</sup>. Il *flirt* è il corrispettivo femminile dello sport, anche se in realtà ambedue le cose possono caratterizzare entrambi i sessi. Comunque sia, l'uomo del potere non giunge alla più tipica realizzazione delle tendenze che sono insite nell'anima estetica, cioè ad una forma interiore. Sotto questo aspetto egli è troppo unilateralmente indirizzato al momento dell'efficacia esterna, alle sollecitazioni esterne. Wilhelm v. Humboldt non si è mai completamente dedicato al mondo politico, perché sembrava pensare che fosse la sola cosa che *non* arricchisce interiormente l'uomo<sup>68</sup> [pp. 220-221].

[*Tipo religioso ed estetico*]

Abbiamo visto a proposito del tipo estetico che c'è una religione della bellezza. Ma adesso dobbiamo porci una domanda ulteriore, e cioè quale ruolo possa avere l'estetico in relazione alla vita religiosa in generale. Se è vero che l'opera d'arte è sempre qualcosa di sensibilmente concreto, se inoltre, come vuole la sua natura, essa può offrire soltanto un frammento della vita, già in questo troviamo un limite del significato religioso dell'arte. Tenendo rigorosamente distinti i due ambiti, si potrebbe affermare che il trionfo dell'arte consiste nel riprodurre in un oggetto finito la forma dell'anima, mentre l'esperienza vissuta religiosa vede l'individuale soltanto in relazione all'infinito. Schleiermacher nelle *Reden über die Religion* considera religiosa un'esperienza vissuta quando il suo oggetto, per così dire, sembra librarsi ancora irrisolto nell'infinito. Un quadro invece ha la sua cornice, una sinfonia ha un inizio ed una conclusione, una poesia ha analogamente un suo limite esterno. Ora, non possiamo però escludere che ambedue i piani cooperino, ossia che *nell'*opera d'arte finita siano magari contenuti dei riferimenti all'infinito, oppure, detto nei nostri termini, al significato più alto della vita cui ci è consentito attingere. In questo caso l'opera d'arte ha il valore di una visione del mondo, e l'esperienza vissuta estetica si amplia fino a diventare un'esperienza vissuta di tipo religioso<sup>69</sup>.

Un secondo limite dell'arte sta nel fatto che con le sue configurazioni essa non giunge direttamente alla fondamentale struttura

<sup>67</sup> La pura volontà di potere femminile punta alla sottomissione sessuale dell'uomo. Nella lotta tra i sessi l'uomo è di solito colui che più profondamente soccombe proprio quando crede di trionfare su questo piano.

<sup>68</sup> [Lettera] a Charlotte Diede del 3 maggio 1826 e ripetutamente in altri luoghi.

<sup>69</sup> Si veda il mio discorso, *Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck*, cit.

ultima del senso del mondo. Essa crea, come dicevamo, un'oggettività *immaginativa*. L'uomo dichiaratamente religioso però non sopporta di trattarsi a lungo in questa dimensione. Lo spirito devoto procede per un tratto insieme con l'arte: cioè fino a quando si tratta di stimolare l'interiorità, di prepararla al trasferimento in una disposizione d'animo sensibile alla devozione<sup>70</sup>. Quando però ci si aspetta che una simile natura assuma l'immaginoso e il sensibile stesso come rivelazione, ecco che subito si manifesta la sua totale contrapposizione all'artista nato. Sentita l'insufficienza di questa simbolica, egli si ritira in quel sovrappiù emotivo che sempre fluisce nell'intimo: "Solo il metafisico rende beati". Nell'arte egli non trova sufficienti garanzie di verità. Secondo Platone, l'arte si trova soltanto al terzo posto, dopo l'ente vero e l'eterno. È il medesimo rapporto fondamentale che anche Tolstoj manteneva con l'arte.

È significativo che tutto ciò valga anche per la *natura* vissuta esteticamente: chi è profondamente religioso rimane insoddisfatto di questo atteggiamento verso di essa. Egli sente che possediamo qui soltanto un riflesso della nostra anima, dei suoi sogni, dei suoi sentimenti e delle sue creazioni, ma non la fondamentale esperienza vissuta del mondo. Dal punto di vista religioso, persino al centro della fusione estetica di anima e natura può trasparire qualcosa di questa insufficienza: «Tutto ciò che mi è intorno ha qualcosa di provvisorio», dice Lucia nella fuga di Gabriel Schilling. «Non so, non credo che tutto, il rumore, la luce e il trillo delle allodole siano qualcosa di definitivo». Ecco il punto decisivo: all'esperienza vissuta nella sua autonomia, specialmente al semplice piacere della fantasia, manca sempre la definitività. E pertanto anche quando proviamo il più intenso godimento della natura, resta in noi sempre qualcosa di insoddisfatto e di insoluto: la nostalgia religiosa, che sospinge al di là di tutto ciò<sup>71</sup>.

Questo differente orientamento verso la vita si ritrova infine, in un terzo caso, nel contrasto tra la vita estetica e quella etico-religiosa. Anche su questo piano l'estetico ha qualcosa di non vincolante, rappresenta un poter-essere-anche-diversamente che l'animo religioso non sopporta. L'aut-aut estetico è quello della generosa

<sup>70</sup> Cfr. Schleiermacher, *System der Sittenlehre*, § 290.

<sup>71</sup> È questo il toccante tema che domina l'epistolario tra F. H. Jacobi e Goethe (Leipzig 1846). I loro cuori in età giovanile si erano orientati all'estasiato godimento della natura e non poterono più staccarsi da questa verità giovanile. Ma il contrasto tra il tipo dell'universalista estetico e quello dell'anima dualistico-religiosa ricomparve sempre in ogni epoca della loro vita e li condusse sempre ad un conflitto tragico – fino alla lirica di Goethe sulla Diana degli Efesini e all'aspro detto di Jacobi: «La natura mi nasconde Dio». Essi fecero esperienza di entrambe le cose ma entro una diversa struttura dell'anima.

indeterminatezza della vita, che però, come si diceva, resta in definitiva una vita di seconda mano. Al contrario, nell'accento con cui la natura etico-religiosa esprime l'aut-aut troviamo la perentoria affermazione secondo cui "una sola cosa è necessaria". Essa sa che viene una qualche ora della mezzanotte in cui ognuno deve gettare la maschera. «Solo il contrasto etico è semplice ed assoluto; e quando non si sceglie eticamente, e quindi non si sceglie in modo assoluto, si sceglie solo per il momento e perciò nel momento seguente si può scegliere qualche cosa d'altro<sup>72</sup>».

Finora partivamo dall'estetico e tracciavamo i limiti al di là dei quali la natura religiosa non lo segue più. È però possibile, al contrario, presupporre il religioso in tutta la sua peculiarità e chiederci che cosa significhi l'estetico come suo strumento e come atto subordinato. Come sappiamo, tutto ciò che ha la funzione di "espressione" è qualcosa di estetico. Quando uno stato religioso si esprime in una poesia, in un brano musicale, in una danza, in un rito, la coscienza religiosa si serve del mezzo estetico per esprimersi e quindi per oggettivarsi ed essere comunicata ad altre anime. In questo caso l'estetico è al servizio del religioso; intere mitologie, come ad esempio quella greca, sono scaturite da una più alta capacità formativa di tipo estetico. Se fosse importante raccogliere tutte le creazioni artistiche che dovevano dare espressione ad un'esperienza vissuta di tipo fondamentalmente religioso, si dovrebbero qui chiamare a raccolta le massime opere di tutti i tempi. Perché il grandissimo artista è permeato anche dalla più alta esperienza vissuta, è addirittura dominato dal divino<sup>73</sup>.

E tuttavia anche in questo caso ricompare quel destino che proclama l'impossibilità del compimento. Nessuna anima è finora riuscita a fissare appieno l'incandescente contenuto della vita in una creazione che possa essere vista, udita o immaginata. Ancor meno si è riusciti ad introdurre di forza in queste forme espressive finite il senso più alto e più puro. È perciò comprensibile che la più profonda coscienza religiosa, soprattutto se integrata da un'eticità normativa, di solito disperi dell'adeguatezza di tutti questi simboli, i quali implicano sempre qualcosa di corporeo e di finito. "Dio è spirito, e coloro che lo adorano, lo debbono adorare in spirito e

<sup>72</sup> S. Kierkegaard, *Entweder-Oder. Gesammelte Werke*, vol. II, Jena 1913, p. 139 e altrove [tr. it. parziale di K. M. Guldbransen e R. Cantoni, *Aut-Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, con introd. di R. Cantoni, Milano 1975, p. 43, con nostri adattamenti]. Proprio in questo testo si nota chiaramente quanto Kierkegaard stesso sia irretito nella sfera estetica.

<sup>73</sup> Sulla tensione tra il sensibile e la suprema spiritualità, alla quale sottostà l'uomo medioevale, e sulle forme d'espressione artistica che ne derivarono, si veda la trattazione psicologicamente approfondita che ne fornisce M. Dvorak, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, cit.

verità”. Una religione completamente spiritualizzata sfocia nell’avversione per l’arte: “Non devi farti nessuna immagine né un qualche simbolo”. È questa la radice di ogni iconoclastia. Il simbolo estetico è inadeguato, tanto quanto il conoscere, di fronte al senso ultimo della vita. Misurato sul senso religioso, ogni parziale elemento della vita è destinato a fallire. Dio lo si trova esclusivamente nella muta interiorità.

Questa esperienza vissuta sta a fondamento anche della religione che più di ogni altra presenta una sfumatura estetica, cioè il neoplatonismo di ascendenza plotiniana. Certo, questa religione considera Dio come colui che dà forma al mondo, riconosce in tutte le essenze del mondo le idee o formazioni concettuali della divinità, e persino nell’individualità vede l’idea formativa di Dio. Ma anche in questo caso Dio stesso rimane l’unità o la molteplicità, la *complicatio*, della quale l’universo può essere simbolo, ma un simbolo che si finitizza e si lega alla materia. Anche in questo caso, per giungere all’estasi con Dio, è necessaria la defisicizzazione, la negazione di ogni materia e di ogni forma. Il segreto ultimo di ogni religiosità si oppone ad ogni messa in forma, persino a quella estetica. Pertanto anche l’uomo dualistico-religioso è in fondo persuaso dell’insufficienza di ogni forma espressiva dinanzi al contenuto supremo che arde nel profondo. Anche l’idea estetica, che pare aver superato pienamente la materia, è comunque sempre soltanto un ideale, ossia un fenomeno concretamente sensibile, un riflesso ma non la cosa suprema, uno spettacolo ma – ahimè – uno spettacolo soltanto! Le “Madri”, vale a dire il principio metafisico ultimo, stanno al di là del tempo e dello spazio, in uno spazio ignoto e privo di forma. In altri termini: il dionisiaco non può mai risolversi del tutto in apollineo. Anche la *liberazione* che l’arte concede, come pensano Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, rappresenta quindi per il tipo puramente religioso sempre soltanto una liberazione temporanea ed isolata. È presentimento della vera religiosità, senza essere ancora la religiosità stessa [pp. 255-259].

### [*Il problema etico*]

[Per Spranger la morale non costituisce una sfera speciale della vita, ma una forma che può farsi valere o meno in tutte le sfere, e che consiste nell’autodeterminazione dell’essere e dell’agire personali in obbedienza al valore supremo. Poiché gli uomini non vivono entro una sola classe di valori, la loro “cifra” è data dal costante conflitto interiore, conflitto che concerne non solo il vertice assiologico all’interno della medesima classe di valori ma anche la classe di valori cui obbedire volta a volta. In breve: privi di problemi etici sono soltanto gli individui assiologicamente unilaterali o quelli universali e poliedrici, poiché il problema etico sorge soltanto nell’uomo che è versatile



ma insieme limitato, che porta in sé un gran numero di tendenze, senza poterle dispiegare tutte in ugual misura, insomma nell'uomo che, animato da un conflitto interiore, deve stabilire una gerarchia dei valori. All'interno di questo confronto tra valori oggettivi, l'etico si presenta alla coscienza – kantianamente – nella forma dell'*Erlebnis* del dover-essere. Anche nelle formazioni assiologiche di sintesi, apparentemente aconfittuali, è comunque implicita una gerarchia e quindi un precedente conflitto, poi temporaneamente risolto. Del resto, per quanto possa sembrare strano, anche diverse classi di valori sono tra loro commensurabili e possono incontrarsi in una sola coscienza. È quindi l'io quale centro spirituale dell'essere a determinare la comparabilità dei vari valori.

Al di là di questo generale discorso sull'etica, che non possiamo seguire ulteriormente, Spranger analizza l'etica specifica di ciascuna classe di valori: alla forma di vita economica corrisponde un'etica *utilitaristica*, che in realtà, qualora fosse estremizzata, non sarebbe neppure un'etica, perché l'utilità è semplicemente un valore intermedio, tanto quanto la conservazione della vita è solo una *conditio sine qua non* per la realizzazione di tutti gli altri valori; alla forma di vita teoretica corrisponde non l'etica della veracità ma della *legalità generale*, a cui si sottomette la propria individualità (che così diventa compiuta, coerente, consequenziale, non contraddittoria): qui essere morali significa avere dei principi ma legalità, razionalità e identità della persona sono solo una parte e non l'intera vita etica; alla forma di vita sociale, che sembra una condizione essenziale del sentimento etico, corrisponde l'etica dell'*amore e della lealtà soccorrevoli* (il cui imperativo categorico potrebbe essere: "vivi negli altri!"), un'etica che però annullerebbe la vita e la cultura se per troppo amore spingesse alla rinuncia di qualsiasi altra cosa; alla forma di vita politica corrisponde l'etica dell'autorealizzazione e della volontà di potenza, che in ultima analisi è un'etica della *libertà*, perché ogni potere scaturisce innanzitutto dalla libertà come autocontrollo interiore; ma anche l'etica dell'amore e della libertà (come già le etiche corrispondenti alle forme di vita precedenti) sono solo formali, attendono di essere appagate da un contenuto assiologicamente superiore, e cioè dalla vita religiosa. Essa consiste nel rimando di ogni vissuto del valore al valore supremo, con conseguente gerarchizzazione degli altri valori. Alla forma di vita religiosa corrisponde l'etica della *santità* e della *devozione*, che nei diversi tipi religiosi può anche assumere forme diverse, ad esempio come etica che mira alla massima espansione della vita e vuole, faustianamente, abbracciare anche tutti gli altri valori, oppure come etica della massima limitazione, in quanto è proprio l'impossibilità di vivere contemporaneamente secondo valori diversi a svelare la nostra natura finita, il suo esito conflittuale, e così a manifestare l'appello interiore al dover-essere.

### [*Conseguenze etiche della forma di vita estetica*]

Come l'etica della legalità generale, tipica dell'uomo teoretico, costituisce solo una componente dell'etica in senso proprio, non diversamente appaiono le cose in riferimento alla terza forma parziale dell'etica, che corrisponde al tipo estetico: l'etica della *forma interiore*. La sua essenza è data dal legame che unisce l'individualità e l'universalità dell'esperienza vissuta alla totalità, a quella completezza interiore in cui ogni impulso vitale ha le sue giuste dimensioni in base al significato che ha per la personalità. Tendere alla

ricchezza e all'armonia interiori, alla *kalokagathia*, alla μέτρον ἔχον (Platone) e al giusto mezzo (Aristotele), all'equilibrio estetico tra forma e materia o tra ragione e sensibilità, è certamente un autentico principio etico<sup>74</sup>. Ma non può a sua volta essere realizzato senza gli altri. Infatti, se parliamo di giusta forma e di armonia dei valori, questi debbono, appunto anche entrare nell'esperienza vissuta etica. Come ad esempio ha giustamente sostenuto Shaftesbury, occorre trovare una giusta via di mezzo tra egoismo e altruismo. Si deve però anche tendere ad un giusto equilibrio tra l'individualità (come concreto principio di vita) e la validità universale delle massime etiche. Secondo l'etica estetica tale equilibrio spetta ad un gusto naturale che giudica quanto sia proporzionata l'interiorità. Ma ciò è possibile soltanto se le singole componenti stesse e il loro contenuto di valore etico sono disponibili a quel gusto che ha il compito di giudicare. Altrimenti non abbiamo altro che quella pericolosa morale del cuore e dei buoni istinti, la cui soggettività è diventata sempre di nuovo, a partire da "Werther" e da "Allwill", il destino anche dei loro sostituti "di nobili origini". Ancora una volta è stata quindi espressa soltanto una *forma*, e sembra quindi che Kant avesse ragione ad indicare tra le caratteristiche essenziali della coscienza etica non solo la normatività ma anche il formalismo [pp. 291-292].

[Ma ci sono criteri scientifici per stabilire una gerarchia eterna ed univoca dei valori? Spranger sembra pensare che la gerarchia oggettiva dei valori sia soltanto un'idea metodologica (p. 297), un'ipotesi (p. 313). Intanto bisogna dire che i valori non sono entità matematiche misurabili, ne esistono indipendentemente da una connessione dell'anima, dalla globale vita della persona. Se confrontiamo tra loro le sei forme di vita, considerate soltanto nell'esperienza vissuta loro adeguata e su un piano di uguale intensità, i valori economici, che pur sembrano i più urgenti, rimandano necessariamente ad un fine esterno. E la domanda sullo scopo ha sempre già una valenza religiosa. Il criterio è quindi dato dal valore religioso, che trascende tempo, spazio e materia: «è santità dell'intera esistenza, dissoluzione nel senso cosmico, adempimento spirituale di ciò che deve (*soll*) essere» (p. 317). Se la base è rappresentata dai valori economico-biologici e il vertice da quelli religiosi, tutti gli altri valori possono essere gerarchizzati a seconda della loro progressiva indipendenza dal condizionamento spazio-temporale e materiale: tanto l'estetico quanto il teoretico oltrepassano il mondo materiale, il primo perché lo converte in modo immaginativo (spazio e tempo dell'immaginazione) e "redime" la corporeità attraverso la fantasia empatica senza per questo dissolvere del tutto la vita individuale dell'anima; il secondo invece converte quel mondo in mondo ideale e la materia in connessioni ed essenze concettuali (alle quali corrisponde una coscienza atemporale, che afferra tutto a priori senza però alcuna intuizione concreta). Forma di vita estetica e teoretica sembrano quindi poste sullo stesso piano assiologico: «l'orientamento estetico è, per così dire, un afferramento intensivo del mondo, l'immersione con tutte

<sup>74</sup> Per ulteriori chiarimenti su questo tipo si vedano le indicazioni contenute nell'introduzione al mio libro *W. v. Humboldt und die Humanitätsidee*, cit.

le potenze dell'anima in un'intuizione individuale. La scienza coglie il mondo estensivamente, ma soltanto – per esprimerci in modo figurato – nella sua cornice, non però nella sua concretezza, nella sua dimensione profonda. Non sono possibili nel medesimo tempo ambedue le cose con la stessa intensità, e quindi si deve percorrere l'una o l'altra strada. E forse, se con maschile e femminile (che non significa uomini e donne) intendiamo nuovamente due *principi* cosmici, potremmo chiamarle la via maschile e la via femminile» (p. 318). La stessa polarità sussiste tra i valori politici e quelli sociali (la vita necessita tanto della realizzazione dei valori personali quanto della dedizione agli altri). Si tratta comunque di una gerarchia solo indicativa, perché il contenuto dei diversi valori si determina solo all'interno della reale struttura dell'individuo: ad esempio, per chi manca del necessario il valore economico conta di più che il teorema di Pitagora; oppure, nessuno può negare che la conservazione dello stato eticamente maturo sia più importante dell'amore che si prova per una persona bisognosa. Una conoscenza filosofica può avere un contenuto più elevato del valzer di Strauss, o viceversa, una poesia può essere molto più influente di una qualche scoperta tecnica della linguistica comparata (p. 320). In breve: «il rango di un'esperienza vissuta del valore dipende dal suo contenuto metafisico» (p. 321), cioè dalla sua capacità di dischiuderci il significato ultimo del mondo (significato metafisico-rivelativo che, in linea di principio, ogni sfera di valore può generare, anche se in misura diversa). Il tutto sempre nell'ottica di una gerarchia personale: rango sul piano *dell'essenza, intensità dell'esperienza vissuta e contenuto mutevole delle sfere di valore* costituiscono le tre istanze della vita etica della persona. Tali criteri vengono poi complicati dal fatto che l'individuo appartiene già sempre a costellazioni storico-culturali dotate di una loro più o meno definita gerarchia assiologica. Eppure Spranger non intende accettare questo relativismo, che a molti sembra addirittura una forma di estrema saggezza, perché a suo parere distruggerebbe non solo ogni teoria scientifica dei valori, ma renderebbe inutile anche il senso stesso dell'eticità, facendo dell'uomo contingente la misura di tutti i valori. Spranger non cessa mai di credere nella sovra-psichicità e sovratemporalità dell'etico: «l'intera questione della gerarchia dei valori ha senso solo se si tratta di qualcosa che va al di là dell'individuo dato e lo vincola» (p. 325); «questa soggettività si può superare soltanto se si riconoscono leggi normative circa il modo in cui – in determinate circostanze – si *deve* valutare. E questo dover-essere deriva da una fonte diversa rispetto a quella da cui proviene la psicologia» (p. 326). A questo punto Spranger può abbandonare la finzione metodica della gerarchia dei valori, per indagare invece ciò che più gli sta a cuore, e cioè la sfera morale come sfera dell'obbligo incondizionato, la cui sede, in modo più concreto di quanto avvenga nel formalismo kantiano, è ravvisata nei valori etici della *Kultur*. In questo periodo – e in generale prima dell'avvento del nazionalsocialismo – Spranger contrappone all'astratta coscienza individuale lo spirito normativo volta a volta concretizzato nello spirito oggettivo. Ciò non comporta alcun ideale hegeliano di autotrasparenza, perché lo spirito normativo, pur vivendo e agendo solo in individui, epoche e popoli particolari, è sempre minacciato dallo "spurio", ossia da quel livello inferiore che ne impedisce la piena attuazione. Siamo di fronte ad una concezione tragico-decisionistica dell'esistenza, perché, sebbene sia la forma di vita religiosa a stabilire il valore supremo, «la comprensione del rango dei valori si snoda però *realiter* in questo modo, la gerarchia presupposta viene cioè conquistata in fondo solo in modo personale sulla base dello stesso processo etico della vita, nel continuo avvicinarsi delle esperienze del valore, esperienze vissute della norma, conflitti e lotte» (p. 322). Al posto della certezza del valore, Spranger pone la lotta incessante, e quindi la consapevolezza della tragicità

della vita (p. 352), costretta alla continua rinuncia: «Sii ciò che tu puoi essere, ma sii lo appieno!» (p. 354). Con chiaro spirito fichtiano, Spranger guarda alla cultura occidentale come ad una cultura basata sull'etica dell'azione, perché l'agire presuppone delle scelte e le scelte debbono saper convertire il dover-essere (magari contrario alla propria originaria inclinazione) in un risoluto volere: «Quindi per un occidentale che vuole una *Kultur* la salvezza non risiede nella dedizione contemplativa verso qualcosa che già esiste e ci sarebbe semplicemente tramandato, ma nel fatto che ci adoperiamo in vista di qualcosa. Solo a chi agisce è concessa la grazia» (p. 340)].

# Appendice biobibliografica

di Tonino Griffero

*Cenni biografici* Eduard Spranger nasce il 27 giugno 1882 a Berlino/Lichterfelde da una famiglia di commercianti (il padre ha un negozio di giocattoli); studia dal 1894 al ginnasio “Zum Grauen Kloster” di Berlino. Nel 1900 inizia studi di filosofia, pedagogia, storia e letteratura nella locale università, sotto la guida di Dilthey, F. Paulsen, O. Hintze, E. Schmidt e F. von Liszt. Deciso a laurearsi con Dilthey, trova troppo complesso il lavoro su Jacobi che gli era stato assegnato e lo abbandona: si ammala a causa dell'eccessivo lavoro e matura su un piano squisitamente teoretico una «nascosta opposizione allo storicismo di Dilthey». Nel 1905 si laurea infatti con F. Paulsen e C. Stumpf (*Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*). Nel periodo 1906-1911, mentre continua i propri studi di filosofia, pedagogia, filosofia della religione, storia e psicologia, insegna in due istituti superiori femminili. Maturata decisamente la sua vocazione pedagogica, ottiene nel 1909 l'abilitazione a Berlino con il primo libro su Humboldt (*W. von Humboldt und die Humanitätsidee*), a cui segue nel 1910 uno studio di carattere storico-pedagogico (*W. von Humboldt und die Reform des Bildungswesens*); libero docente, dopo essersi riconciliato con Dilthey, che però di lì a poco morirà, tiene le prime lezioni di pedagogia e filosofia della religione. Nel 1911 è professore ordinario di filosofia e pedagogia all'università di Lipsia (dove ha come collega W. Wundt), si dedica anche alla formazione dei maestri elementari ed elabora una pedagogia storica e sistematica accanto ad una psicologia indirizzata alla psiche giovanile. Nel 1912 comincia la lunga amicizia con G. Kerschenstemmer (durata fino alla morte di quest'ultimo nel 1932), e l'anno dopo partecipa al dibattito (con Weber, Schmoller e altri) sulla *Werturteilsfreiheit*, mentre prepara la prima breve edizione di *Lebensformen* (1914). Dopo un lungo periodo di malattia (1916/17), è nominato all'università di Berlino e da questo momento si impegna insieme ad altri alla fondazione della Hochschule pedagogica (di cui elabora anche i programmi). Tra il 1921 e il 1924 escono le

sue due opere più note: nel 1921 l'edizione aumentata di *Lebensformen* (tradotta poi in molte lingue europee, ma anche in Giappone e negli Stati Uniti) e nel 1924 *Psychologie des Jugendalters* (tradotta in 11 lingue). Nel 1925 è tra i fondatori dell'influente rivista "Die Erziehung" ed è ammesso all'Accademia Prussiana delle Scienze. Dal 1927 in avanti collabora alla Pestalozzi-Ausgabe. Il 25 aprile del 1933, a causa dello spionaggio degli studenti nazionalsocialisti, il licenziamento di molti docenti ebrei e la nomina "politica" di A. Baueumler a Berlino, fa domanda di dimissioni al ministro Rust, ma all'inizio di giugno, abbandonato da tutti e minacciato di esclusione dalla pensione, ritira la domanda accettando ciò che poi definirà un «pigro compromesso». Nel 1934 entra a far parte della Mittwoch-Gesellschaft di Berlino, che contava 15 personalità della cultura, dell'esercito e della vita politica, parzialmente impegnate contro il regime, perlomeno sul piano culturale. Nel corso di quest'anno si sposa con S. Conrad. Defilato rispetto alla cultura del regime (durante i dodici anni del nazismo pubblica solo saggi su rivista), accetta la proposta di un impegnativo viaggio culturale in Giappone, dove, nel 1936/37, tiene più di 70 conferenze, gettando le basi della sua duratura influenza sulla cultura giapponese. Nel 1939 è costretto ad arruolarsi ma «senza divisa» come psicologo delle forze armate. Intanto continua ad essere un punto di riferimento per gli oppositori del regime: proprio per questo motivo e per un suo casuale incontro col conte C. von Stauffenberg, nel 1944 viene arrestato dalla Gestapo e dall'8 settembre al 16 novembre è rinchiuso nel carcere di Moabit, dal quale viene rilasciato solo dopo l'intervento dell'ambasciatore giapponese. Alla fine della guerra è per alcuni mesi rettore commissariale dell'università di Berlino (che tenta, senza riuscirci, di portare sotto il controllo di tutte e quattro le forze di occupazione), dopo di che accetta, fra le diverse chiamate pervenutegli, quella di Tubinga, dove insegna ufficialmente fino al 1952 (pensionamento), ma in realtà, con lezioni e seminari straordinari, fino alla morte. Nel 1948 è vicepresidente della Goethe-Gesellschaft e nel 1951 è ospite alla camera tedesca su invito di Adenauer ove pronuncia un'allocuzione per il 2° anniversario della Bundesrepublik. È dottore honoris causa nelle università di Berlino, Budapest, Padova, Atene, Colonia, Mannheim e Tokio. Muore il 17 settembre del 1963.

*Scritti di Spranger* Per una completa bibliografia fino al 1962 (esclusi gli inediti, alcuni dei quali vengono presentati nelle *Gesammelte Schriften*) cfr. T. Neu, *Bibliographie Eduard Spranger*, Tübingen 1958 (fino al 1958: 777 titoli), e L. Englert-S. Mursch,

*Bibliographie Eduard Spranger*, in "Pädagogische Rundschau", 16, 1962, pp. 631-644 (fino al 1962: insieme alla Bibl. di Neu un totale di 889 titoli). Per la ricerca documentaria: 1) Spranger-Nachlaß della Bibl. universitaria di Tubinga; 2) Spranger-Nachlaß nel Bundesarchiv di Coblenza; 3) Spranger-Archiv nell'università tecnica di Braunschweig.

Tra il 1969 e il 1980 presso Niemeyer a Tubinga e Quelle & Meyer a Heidelberg sono stati pubblicati in 11 volumi le *Gesammelte Schriften*: Vol. 1) *Geist der Erziehung*, a cura di A. Flitner e G. Bräuer, Heidelberg 1969; vol. 2) *Philosophische Pädagogik*, a cura di O. F. Bollnow e G. Bräuer, Heidelberg 1973; vol. 3) *Schule und Lehrer*, a cura di L. Englert, Heidelberg 1970; vol. 4) *Psychologie und Menschenbildung*, a cura di W. Eisermann, Tübingen 1974; vol. 5) *Kulturphilosophie und Kulturkritik*, a cura di H. Wenke, Tübingen 1969; vol. 6) *Grundlagen der Geisteswissenschaften*, a cura di H. W. Bähr, Tübingen 1980; vol. 7) *Briefe 1901-1963*, a cura di H. W. Bähr, Tübingen 1978; vol. 8) *Staat, Recht und Politik*, a cura di H. J. Meyer, Tübingen 1970; vol. 9) *Philosophie und Psychologie der Religion*, a cura di H. W. Bähr, Tübingen 1974; vol. 10) *Hochschule und Gesellschaft*, a cura di W. Sachs, Heidelberg 1973; vol. 11) *Erzieher zur Humanität*, a cura di O. Dürr, Heidelberg 1972,

Diamo ora un elenco delle principali opere non incluse (o solo parzialmente incluse) nelle *Gesammelte Schriften*: 1905, *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, Berlin; 1909, *W. von Humboldt und die Humanitätsidee*, Berlin (19282); 1910, *W. von Humboldt und die Reform des Bildungswesens*, Berlin; 1919, *Kultur und Erziehung. Gesammelte pädagogische Aufsätze*, Leipzig, (4a ed. aumentata 1928); 1921, *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, Halle (9a ed. Tübingen); 1924, *Psychologie des Jugendalters*, Leipzig (29a ed. Heidelberg 1979); 1932, *Volk, Staat und Erziehung. Gesammelte Reden und Aufsätze*, Leipzig; 1942, *Der Philosoph von Sansouci*, Berlin (Heidelberg 19622); 1943-1946, *Goethes Weltanschauung. Reden und Aufsätze*, Leipzig; 1947, *Lebenserfahrung*, Tübingen (3a ed. 1953); 1951, *Pädagogische Perspektiven. Beiträge zur Erziehungsfragen der Gegenwart*, Heidelberg (6a ed. 1960); 1953, *Kulturfragen der Gegenwart*, Heidelberg (3a ed. ampliata 1961); 1954-55, *Gedanken zur Daseinsgestaltung* (aus Vorträgen, Abhandlungen und Schriften), a cura di H. W. Bähr, München; 1962, *Friedrich Meinecke und Eduard Spranger. Briefwechsel in Auswahl 1943-1953*, in F. Meinecke, *Ausgewählter Briefwechsel*, a cura di L. Dehio e P. Classen, Stuttgart, pp. 569-640; 1963, *Menschenleben und Menschheitsfragen. Gesammelte Rundfunkreden*, München; 1965, *Stufen der Liebe. Über Wesen und Kultu-*

*raufgabe der Frau*, Tübingen, 1965, *Grundlegende Bildung, Berufsbildung, Allgemeinbildung*, a cura di J. H. Knoll, Heidelberg; 1966, G. Kerschensteiner/E. Spranger, *Briefwechsel 1912-1931*, a cura di L. Englert, München; 1967, *Goethe-Seine geistige Welt*, Tübingen; 1968, Berliner Geist, Tübingen.

*Traduzioni italiane Difesa della pedagogia europea*, tr. di A. Ferrari, Roma 1956; *J. J. Rousseau ed altri saggi*, tr. di E. Gallinari, Roma 1958; con S. Valitutti, *Ambiente, Patria, Nazione*, tr. di S. Crispo Valle, Roma 1959; *Ambiente e cultura. Lo spirito caratteristico della scuola di tutti*, tr. di M. Karpati e P. Massimi, presentazione di G. Flores d'Arcais, Roma 1959; con T. Litt, Enrico Pestalozzi, tr. di E. Bechi e C. d'Altavilla, Roma 1961; *Il mondo e il pensiero di F. Fröbel*, tr. di P. Massimi e D. Francati, Roma 1962; *Educazione e diseducazione involontaria, la legge degli effetti collaterali nell'educazione*, tr. di L. Agnello e N. Merker, Roma 1964; *La vita educa*, tr. di L. Zendron, a cura di G. Flores d'Arcais, Brescia 1965; *La teoria del comprendere e le scienze dello spirito*, a cura di T. Griffero, Torino 1990.

*Scritti su Spranger* Ci limitiamo a indicare i contributi più ampi inclusi in volume: K. Pfannkuch, *Geisteswissenschaft statt Philosophie? Gedanken über die Grundlagen der Sprangerschen Pädagogik*, Symposion, vol. 1, Erlangen 1926, pp. 193-232; M. Vanselow, *Kultur Pädagogik und Sozialpädagogik bei Kerschensteiner, Spranger und Litt*, Berlin 1927; O. Spuler, *Versuch der praktischen Anwendung der Strukturpsychologie Sprangers an E.T.A. Hofmann*, diss., Erlangen 1927; G. N. Paleologos, *Eduard Spranger*, Atene 1928; H. Heicke, *Der Strukturbegriff als methodischer Grundbegriff einer geisteswissenschaftlichen Psychologie bei Dilthey und Spranger und seine Bedeutung für die Pädagogik*, diss., Halle 1928; E. Seiterich, *Die logische Struktur der Typusbegriff bei W. Stern, E. Spranger und M. Weber*, diss., Freiburg 1930; F. Kurfeß, *Zwei Pädagogen der Gegenwart: Spranger/Willmann in ihren kulturschöpferischen Ideen*, Paderborn 1932; E. Croner, *Eduard Spranger*, Berlin 1933; H. Freytag, *Der Strukturbegriff bei Spranger und seine Bedeutung für die Pädagogik*, diss., Braunschweig 1933; E. Bosshart, *Die systematischen Grundlagen der Pädagogik Eduard Sprangers*, Leipzig 1935 (è il lavoro più esauriente prima della seconda guerra mondiale); D. Thielen, *Kritik der Werttheorien*, Hamburg 1937; L. Stefanini, *Il momento dell'educazione. Giudizio sull'esistenzialismo*, Padova 1938, pp. 209-222; K. Hellfrich, *Die Bedeutung des Typenbegriffes im Denken der Geisteswissenschaft. Eine wissenschaftliche Unter-*



suchung unter besonderer Berücksichtigung der Wissenschaftslehren von W. Dilthey, E. Spranger, W. Windelband, H. Rickert und M. Weber, diss., Gießen 1938; AA.VV., *Geistige Gestalten und Probleme. Eduard Spranger zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1942; AA.VV., *Eduard Spranger. Bildnis eines geistigen Menschen unserer Zeit*, zum 75. Geburtstag dargebracht von Freunden und Weggenossen, a cura di H. Wenke, Heidelberg 1957; AA.VV., *Erziehung zur Menschlichkeit. Die Bildung im Umbruch der Zeit*, Festschrift für E. Spranger zum 75. Geburtstag, a cura di H. W. Bähr, T. Litt, N. Louvaris, H. Wenke, Tübingen 1957; G. Doerry, *Der Begriff des Wertpersonentypus bei Scheler und Spranger. Eine vergleichende Betrachtung zur Ethik der Persönlichkeit*, diss., Berlin 1958; B. Koniditsiotis, *Maieutische Elemente in der neueren Pädagogik. Eine Untersuchung bei P. Natorp, G. Kerschensteiner, H. Gaudig, E. Spranger und F. Copei*, diss., Tübingen 1960; U. Cillien, *Das Erziehungsverständnis in Pädagogik und evangelischer Theologie. Eine historisch-systematische Untersuchung zu den Lehren Sprangers, Litts, Nobls, Frörs, Hammelsbecks und G. Barths*, Düsseldorf 1961; AA.VV., *Eduard Spranger-Heft*, in "Universitas", 17, 6, 1962; AA. VV., *Eduard Spranger. Sein Werk und sein Leben*, a cura di H. W. Bähr e H. Wenke, Heidelberg 1964; S. Caramella, *La pedagogia tedesca in Italia*, Roma 1964, pp. 49-58; O. Bimberg, *Zur Rezeption der Bildungsidee W. von Humboldts durch Spranger, Weinstock und Blättner*, diss., Halle 1967; Müllges, *Bildung und Berufsbildung. Die theoretische Grundlegung des Berufserziehungsproblems durch Kerschensteiner, Spranger und Litt*, Ratingen 1967; F. H. Paffrath, *E. Spranger und die Volksschule*, Bad Heilbrunn 1971; R. Kollmann, *Bildung-Bildungs-ideal-Weltanschauung. Studien zur pädagogischen Theorie E. Sprangers und M. Friescheisen-Köhlers*, Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf 1972; D. Strecker, *Religion und Metaphysik im Leben und Denken Eduard Sprangers*, diss., Tübingen 1973; A. Zaccone, *Metodi dell'educazione e valori fondamentali: gli stili in Eduard Spranger*, Milano 1975; M. Löffelholz, *Philosophie, Politik und Pädagogik im Frühwerk Eduard Sprangers 1900-1918*, Hamburg 1977; R. B. Huschke-Rhein, *Das Wissenschaftsverständnis in der geisteswissenschaftlichen Pädagogik: Dilthey-Litt-Nohl-Spranger*, Stuttgart 1979; AA. VV., *Eduard Spranger. Zur Bildungsphilosophie und Erziehungspraxis*, a cura di T. Bucher, L. Jost U. P. Lattmann, Zürich 1983; AA. VV., *Maßstäbe. Perspektiven des Denkens von Eduard Spranger*, a cura di W. Eisermann, H. J. Meyer e H. Röhrs, Düsseldorf 1983 (la migliore e più completa raccolta critica); T. Griffero, *Comprensione, presupposti e visioni del mondo: Eduard Spranger e le scienze dello spirito*, introduzione a E. Spranger, *La teoria del comprendere e le scienze*

*dello spirito*, Torino 1990; T. Griffero, *Spirito e forme di vita. La filosofia della cultura di Eduard Spranger*, in preparazione presso Angeli, Milano.

## Summary

Eduard Spranger, *The Aesthetic Man*

A pupil of Dilthey, from whom he distanced himself because of his immanentism, Eduard Spranger carried out his research in various fields: from pedagogies to psychology and philosophy. He was a professor first in Leipzig and then in Berlin, where he had a great influence on several generations of students. After collaborating on the cultural policy of the Republic of Weimar, he resigned in order to protest against the intimidatory climate which had risen in the University with the advent of Nazism. Obligated by various circumstances to withdraw his resignation, he lived for twelve years in a kind of “interior exile”, only interrupted by an important cultural trip to Japan (1936/ 37). When the war was finished, after a short period in which he was rector in Berlin, he went to the University of Tübingen, where he lived till his death (1963) and where he started again an intense cultural activity, concerning mainly ethical-religious problems.

Trained in a largely aesthetic neohumanistic climate (as his important studies on Humboldt and Goethe show), after the First World War he approached a social-cultural conception of *Bildung*, which is less linked to individual imagination and finally an ethical-religious philosophy concerning the problem of the metaphysical rebirth of *Gewissen*. The pages here translated are taken from *Lebensformen* (1921), his best-known philosophical work, in which a typology of life forms (economic, theoretic, aesthetic, social, political, religious life) is elaborated and based on a structural psychology completely free from natural science methods. Once the prevailing life form is identified, the relations with the coexistent, but subordinate values are analysed. The aesthetic man, here conceived on the classicistic model, follows the interior form law, that is he forms himself aesthetically, and assimilates interiorly the impressions of life in order to express them later in his work or in the imagination sphere; he animates things in order to enjoy his empathic relationships with them, aesthetically. As is underlined

in the Introduction, by examining this life form in detail, Spranger describes the situation of *Erlebniskunst* at the beginning of the Century in a charming way.

He comes to work out a theory of the aesthetic that would be very advanced if it did not fall in under the condemnation of not being essential, typical of the ethical judgement.



