

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 103

settembre-dicembre 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), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), 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*

Friedrich Daniel Schleiermacher

Sul concetto dell'Arte

Aesthetica Edizioni

2016 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261069

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Presentazione, di Paolo D'Angelo	7
<i>Sul concetto dell'arte</i>	35
Appendice bibliografica, di Paolo D'Angelo	73
Summary	75

Presentazione

di Paolo D'Angelo

1 *Le Memorie accademiche nella produzione filosofica di Schleiermacher*. Il vasto lavoro filosofico compiuto da Schleiermacher negli anni della sua maturità è andato incontro, come è noto, ad una sorte editoriale complessa e in generale poco felice. Schleiermacher, che di professione era innanzi tutto teologo, tenne corsi universitari su quasi tutte le discipline filosofiche, dalla storia della filosofia alla dialettica, dalla etica alla pedagogia, dalla ermeneutica all'estetica. Tali corsi vennero più volte ripetuti, da un minimo di tre volte come accadde per l'estetica e la pedagogia ad un massimo di otto e anche nove volte, come avvenne per l'etica e l'ermeneutica. Per i suoi corsi Schleiermacher redigeva, ovviamente, degli appunti, in forma più o meno frammentaria, e più o meno estesa, e tali appunti venivano poi integrati, e spesso anche interamente riscritti, in occasione dei corsi successivi¹. Sappiamo che Schleiermacher progettò abbastanza presto di dare alle stampe per lo meno la sua etica e la sua dialettica, ossia le due discipline fondamentali del suo sistema filosofico: ma nessuna opera filosofica in cui egli rielaborasse i frutti dalla sua riflessione matura trovò mai la via delle stampe. Così Schleiermacher, che a poco più di trent'anni aveva pubblicato due scritti che avevano attirato su di lui una certa attenzione, i *Discorsi di Religione* e i *Monologhi*, che nel 1803 aveva scritto una *Critica delle dottrine morali professate fino ad oggi* (opera per altro faticosissima e assai poco frequentata anche dagli studiosi), e che in campo teologico aveva dato alle stampe due testi fondamentali (un avviamento allo studio della teologia e una dogmatica in due volumi) lasciò tutta la sua speculazione filosofica matura in uno stato frammentario e nel quale è difficile orientarsi. I suoi allievi ed amici che intrapresero la pubblicazione delle opere complete dopo la morte, avvenuta nel 1834, si trovarono dunque, per questi inediti filosofici,

¹ Sull'attività filosofica di Schleiermacher nel periodo della sua maturità si veda il saggio di H. J. Birkner, «Schleiermacher maestro di filosofia», in H. J. Birkner, H. Kimmerle e G. Moretto *Schleiermacher filosofo*, Napoli, Bibliopolis, 1985, pp. 17-35.

di fronte ad un compito tutt'altro che facile. Alcuni cercarono di rimanere fedeli al dettato anche frammentario degli appunti, ma così facendo spesso dovettero rinunciare alla immediata comprensibilità; altri attinsero a piene mani dai quaderni degli uditori, dalle *Nachschriften* dei vari anni di corso, con ciò compromettendo radicalmente la possibilità di accedere al genuino pensiero del filosofo. Queste opere filosofiche godettero di una fortuna assai limitata (un eufemismo per dire che esse furono in gran parte del tutto dimenticate: si pensi per esempio al fatto – testimoniato da Croce² – che l'*Estetica* pubblicata in questa edizione dal Lommatzsch nel 1842 era ancora disponibile presso i librai nel 1901!), e solo nel nostro secolo si è tentato di dare di alcune di esse una nuova edizione, mentre una *Kritische Gesamtausgabe* è stata avviata solo nel 1980. Ma anche le edizioni accurate – critiche o comunque improntate al massimo rispetto del dettato originale di Schleiermacher –, se possono fornire una base testuale sicura o più sicura, non possono però superare il disagio che il lettore e lo studioso provano di fronte a redazioni diverse, anche radicalmente, e delle quali nessuna può dirsi definitiva. La *Schleiermacher-Forschung* in campo filosofico si trova di fronte ad una situazione ingarbugliata e ad una alternativa di non facile soluzione. «Chi studia la filosofia di Schleiermacher – così riassume il problema Günther Scholtz – deve essere pronto a prendere in considerazione per una medesima disciplina diverse versioni e diverse edizioni. E il pericolo di ogni presentazione della filosofia di Schleiermacher è costituito o dal fatto che essa si perde nella filologia e frantuma il pensiero di Schleiermacher in motivi e in stadi di sviluppo, oppure dal fatto che il pensiero conduttore sgorga soltanto dalla comprensione prestata dall'interprete³».

Così stando le cose, è naturale che ogni fonte che ci consenta di venire a conoscenza di una esposizione di qualche aspetto della sua filosofia scritta direttamente da Schleiermacher, e alla quale sia per di più presumibile che egli assegnasse una qualche definitività, testimoniata dalla decisione di renderla pubblica anche di fuori dell'aula universitaria e magari di lasciarla stampare, assume per noi la massima rilevanza, proprio per la luce che può gettare su tutto il materiale rimanente. Ma una fonte di questo tipo noi la possediamo effettivamente nelle *Memorie* di argomento filosofico lette da Schleiermacher nelle sedute della *Königliche preussische Akademie der Wissenschaften* di Berlino, e che talora – non però

² B. Croce, «L'estetica di Federico Schleiermacher», in *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967, p. 197.

³ G. Scholtz, *Die Philosophie Schleiermachers*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 4.

in tutti i casi – vennero anche stampate negli annuari della Accademia stessa: «Questi sono i testi – scrive ancora Scholtz – che offrono meglio di tutti l'accesso alla filosofia autentica, sistematica di Schleiermacher⁴».

L'Accademia reale prussiana delle Scienze, una delle massime istituzioni culturali tedesche, era stata fondata nel 1700 su iniziativa di Leibniz (che si era esplicitamente ispirato al modello rinascimentale dell'accademia italiana) dal *Kurfürst* Federico III di Brandeburgo⁵. Schleiermacher entrò a farne parte, su proposta di Wilhelm von Humboldt, il 7 Aprile 1810, come membro della classe filosofica. Come ci ricorda Giovanni Moretto nella sua introduzione alla traduzione italiana delle memorie accademiche di argomento etico ed ermeneutico, proprio in quello stesso giorno entrava nell'accademia anche il Niehbur, lo storico di Roma antica, mentre l'anno successivo sarebbe stata la volta del fondatore della scuola storica del diritto, Karl von Savigny⁶. Si tratta, lo si comprende facilmente, di nomi importanti per definire l'ambiente culturale nel quale Schleiermacher si trovò ad operare: «Come il rapporto con gli Schlegel, Novalis e altri membri del circolo romantico berlinese di fine secolo – osserva giustamente Moretto – lo aveva stimolato ad esplorare le vie più disparate nella ricerca affannosa della forma da conferire alla propria partecipazione alla repubblica delle lettere, così ora, in continuità criticamente rimeditata con quella stagione sturmeriana, e dopo essere passato attraverso severe e ascetiche esperienze di attività filologica, Schleiermacher, a contatto con gli spiriti più nobili della rinascita tedesca, può definire e fissare i tratti della propria immagine intellettuale cui rimangono affidati i più sicuri effetti della sua incisiva presenza nella storia della cultura⁷».

L'ingresso nell'Accademia è stato dunque importante per Schleiermacher, ma ha avuto anche una benefica influenza sull'orientamento delle attività dell'accademia stessa nel settore filosofico e storico-filologico; lo storico della *Königliche Akademie*, l'Harnack, giunge anzi a dire che l'influsso di Schleiermacher sull'Accademia fu maggiore di quello esercitato da Leibniz stesso⁸. Entrato, come

⁴ G. Scholtz, cit., p. 5.

⁵ Per la storia dell'Accademia Reale delle Scienze di Berlino si rimanda a A. Harnack, *Geschichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlino 1900 (Nachdruck Hildesheim-New York, Olms, 1970). I primi due volumi contengono la storia dell'accademia dalla fondazione al 1899, il terzo è un catalogo delle *Memorie* e dei *Discorsi* apparsi nelle pubblicazioni dell'Accademia, il quarto contiene gli indici.

⁶ G. Moretto, *Introduzione a F. Schleiermacher, Etica ed Ermeneutica*, a c. di G. Moretto, Napoli, Bibliopolis, 1984, pp. 18-19.

⁷ Ivi, pp. 21-22.

⁸ «Schleiermacher ist der zweite grosse Philosoph gewesen, der die Akademie geleitet hat, und stärker ist sein geistiger Einfluß in ihr nachweisbar als der des Leibnizens, dessen

si è detto, nella classe filosofica, Schleiermacher ne divenne segretario nel 1814; nel 1826 passò, con la maggioranza dei colleghi, e per sua iniziativa, alla classe storico-filologica, della quale divenne segretario, il che portò, in armonia con i progetti culturali schleiermacheriani, alla fusione delle due classi filosofica e storico-filologica in un'unica classe. Qui naturalmente non interessa tanto ricostruire il ruolo culturale rivestito dal filosofo attraverso le sue attività di accademico, quanto semmai notare che esse poterono contare – per lo meno esteriormente – nello svolgimento dei suoi interessi filosofici. Come ricorda H. J. Birkner infatti all'appartenenza all'Accademia «era legato il diritto di tenere anche lezioni nella facoltà di filosofia, diritto di cui Schleiermacher ha approfittato fino in fondo. Ha insegnato, per la maggior parte dei semestri, sia nella facoltà di teologia che in quella di filosofia [...] i calendari annotano con precisione il diverso stato giuridico: le lezioni di teologia sono annunciate dal “Sig. Prof. Schleiermacher”, mentre, quelle di filosofia dal “Sig. Schleiermacher, membro dell'Accademia delle Scienze”».

Schleiermacher lesse nell'Accademia (parte in seduta plenaria, parte dinanzi ad una delle classi di cui fu membro) trentasei memorie, di cui tredici furono pubblicate lui vivente negli annali dell'Accademia. Anche se la maggior parte delle *Memorie* hanno per oggetto argomenti relativi alla storia della filosofia greca¹⁰, si può dire che in quelle restanti Schleiermacher toccò quasi tutte le discipline filosofiche cui aveva dedicato la propria attenzione, e in particolare l'etica, l'ermeneutica, la dottrina dello stato, la pedagogia, l'estetica. E se pure Schleiermacher non ha avuto il dono di una scrittura chiara e scorrevole, ed è anzi (anche in queste memorie, sebbene assai meno di quanto lo sia negli altri scritti filosofici che ci sono pervenuti) spesso involuto, complesso, faticoso, alcune di queste memorie possono a buon diritto essere considerate dei piccoli capolavori, per esempio quella del 1813 *Sui diversi metodi del tradurre* o quelle più tarde *Sul concetto di Ermeneutica* o ancora quella del 1826 *Sul concetto di lecito*¹¹. In ogni caso, esse hanno il privilegio di fornirci un quadro sintetico dei principali contenuti problematici della riflessione del filosofo; talora, come per esempio nel caso dell'etica, Schleiermacher stesso sembrò pensare che la esposizione data nelle *Memorie* potesse, se non rendere superfluo,

Wirksamkeit in eine stumpfere Zeit fiel und der nicht Menschen zu bilden verstand» (Harnack, cit., vol. II, p. 627).

⁹ J. Birkner, «Schleiermacher maestro di filosofia», cit., pp. 24-25.

¹⁰ In tutto, diciannove. Vedine l'elenco in G. Moretto, *Introduzione a F. Schleiermacher, Etica ed ermeneutica*, cit., pp. 35-36, nota 53.

¹¹ Queste memorie sono tradotte da G. Moretto in *F. Schleiermacher, Etica ed ermeneutica*, cit.

per lo meno in parte sostituire quel testo d'insieme che non riusciva a vedere la luce¹².

Le due Memorie di argomento estetico furono le ultime ad essere lette da Schleiermacher. La prima fu infatti presentata nella seduta plenaria dell'11 agosto 1831 e la seconda, che rappresenta il seguito della prima, il 2 agosto 1832. Nessuna delle due fu pubblicata vivente Schleiermacher: esse vennero edite, sulla base dei manoscritti ritrovati tra le carte del filosofo, da L. Jonas nel terzo volume della terza sezione dei *Sämtliche Werke* pubblicati dagli allievi (Berlin, Reimer, 1835 ss.). Il primo manoscritto porta, *di mano di Schleiermacher*, il titolo *Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben*, e il numero 1; il secondo, il solo numero 2; oltre a questi due manoscritti corrispondenti alle due memorie effettivamente lette, si conserva un terzo manoscritto, contrassegnato dal numero 3, un frammento di circa cinque pagine, che è ad evidenza stato pensato come continuazione delle due memorie precedenti ma che non è stato portato a termine. Tutti e tre i manoscritti sono conservati nell'archivio dell'Accademia prussiana delle scienze, sotto segnature diverse. Queste memorie, che qui si danno integralmente tradotte, sono state riedite da Thomas Lehnerer, insieme ad altri testi di estetica di Schleiermacher, sulla base del testo pubblicato da Jonas, ricontrollato sui manoscritti originali (F.D.E. *Schleiermacher, Aesthetik. Ueber den Begriff der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1984) e successivamente da H. Kelm (F.D.E. *Schleiermacher, Aesthetik 1832/33; Ueber den Begriff der Kunst 1831-1833*, Hamburg, Meiner, 2018).

2 *Le memorie di argomento estetico nel quadro della riflessione estetica schleiermacheriana*. La particolare collocazione delle memorie accademiche nell'ambito della produzione filosofica matura di Schleiermacher, e la importanza che esse possono rivestire per l'accesso al suo genuino pensiero, che abbiamo argomentato in generale, sono non solo confermate ma se possibile anche rafforzate dall'esame del rapporto che intercorre tra le memorie di argomento estetico e gli altri documenti pervenutici della elaborazione schleiermacheriana dell'estetica. In questo caso infatti alle argomentazioni valide per tutte le memorie (il fatto cioè che esse sono testi direttamente redatti da Schleiermacher, e da lui considerati anche "rappresentativi" dei risultati di volta in volta raggiunti nei diversi campi) se ne aggiunge un'altra legata alla particolare collocazione

¹² Cfr. la lettera di Schleiermacher a Groos del 4 Agosto 1826 (in *Aus Schleiermacher's Leben. In Briefen*, hrsg. v. L. Jonas und W. Dilthey, Berlin 1860-63) citata in G. Moretto, *Introduzione a Schleiermacher, Etica ed ermeneutica*, cit., p. 38.

cronologica di questi scritti nell'ambito dell'attività filosofica schleiermacheriana in campo estetico. Per rendersi conto dunque del significato che questi testi rivestono occorre avere presente il complesso dell'estetica schleiermacheriana degli anni della maturità e il carattere dei documenti attraverso i quali noi possiamo ricostruirla.

Parlando di una estetica della maturità, e implicitamente così contrapponendola alla riflessione sull'arte, o ai tentativi in tal senso, compiuti negli anni giovanili al di fuori dell'orizzonte sistematico guadagnato più tardi dal filosofo di Breslau non si vuole avallare la contrapposizione, cara soprattutto ad una letteratura ormai invecchiata, tra lo Schleiermacher "romantico" e quello sistematico, contrapposizione che coglie certamente una qualche verità ma che andrebbe discussa e sostanzialmente stemperata in una considerazione delle continuità che pure caratterizzano quello sviluppo, anche al di qua della stessa adesione al gruppo romantico¹³, e tantomeno si vuole negare la presenza di una riflessione estetica degna di nota anche nei primi anni di attività del filosofo (dalle tesi sull'arte e la religione nelle *Reden* del 1799, alle riflessioni sul romanzo, al primo inquadramento dell'arte nell'ambito delle attività spirituali contenuto nell'abbozzo dell'etica risalente al 1805-6). Una ricostruzione della genesi anche pre-sistematica dell'estetica schleiermacheriana sarebbe certamente utile e non mancherebbe di dare risultati, anche perché manca un lavoro d'insieme su questo argomento, se si esclude lo studio datato di Stammer¹⁴. Ma essa sarebbe altrettanto certamente fuori luogo in una introduzione alla lettura delle *Akademiereden* di argomento estetico, perché i termini, i problemi, gli orizzonti nelle quali queste si muovono – né potrebbe essere altrimenti, considerando il fatto che esse sono state scritte negli ultimi anni di vita del filosofo – sono quelli familiari a Schleiermacher a partire dal momento in cui cominciò a lavorare ad una teoria estetica sviluppata come parte del sistema ed oggetto di una trattazione indipendente, cosa che avvenne, con tutta probabilità, nei mesi precedenti il primo corso universitario di estetica, da lui tenuto a Berlino nel semestre estivo del 1819.

Per questo primo corso di estetica Schleiermacher redasse un

¹³ Si veda in proposito l'interpretazione sviluppata da G. Moretto in *Etica e storia in Schleiermacher*, che mette in luce con dovizia di documenti e di richiami l'importanza della formazione pietistica di Schleiermacher per tutta la sua vita culturale successiva.

¹⁴ M. O. Stammer, *Schleiermachers Aesthetizismus in Theorie und Praxis während der Jahre 1796 bis 1802*, Naumburg 1913. Osservazioni interessanti sul rapporto di arte e religione nelle *Reden* si leggono in G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo della interpretazione*, Milano, Mursia, 1968, capitolo terzo; sulla teoria del romanzo sviluppata negli anni del sodalizio con F. Schlegel si veda G. Moretto, *Etica e Storia in Schleiermacher*, cit., pp. 163 ss.; sul tema della relazione tra religione e arte nelle *Reden* vedi ora anche T. Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart, Klett-Kotta, 1987, pp. 339 ss.

quaderno, che ci è pervenuto: esso reca il titolo autografo *Aesthetik*, è articolato in una *Introduzione*, una Prima parte *Generale Speculativa* e una seconda parte contenente la *Esposizione delle singole arti*. Tale esposizione non è però completa, perché si interrompe con la scultura e mancano quindi le trattazioni della pittura e della poesia. Sottovalutato, anzi quasi del tutto trascurato dal primo editore dell'estetica, il Lommatzsch, questo quaderno rappresenta la fonte più ampia attraverso la quale possiamo conoscere il genuino pensiero estetico di Schleiermacher, poiché si tratta di un documento sicuramente autografo, che affronta in modo sistematico le questioni della disciplina, e che nella parte dedicata alla teoria generale ci è giunto integro. Non a caso le successive edizioni dell'estetica, dapprima (con qualche tentennamento) quella di Rudolf Odebrecht apparsa nel 1931, poi, più risolutamente, quella di Thomas Lehnerer, ne hanno rivendicato la centralità ed importanza¹⁵. E tuttavia, bisogna non dimenticarlo, si tratta di un testo che ci dà a vedere la *prima* forma che prese la riflessione schleiermacheriana sull'estetica, e non può darci ovviamente informazioni sui suoi successivi sviluppi. Ma Schleiermacher non cessò di travagliarsi intorno ai problemi dell'estetica. Nel 1825 tornava a tenere un corso su questa materia, il cui contenuto ci è noto attraverso un altro quaderno. Ma, lasciando andare il fatto che è piuttosto dubbio che in questo caso ci si trovi di fronte ad un autografo, e che molti indizi farebbero ritenere che ci si tratti piuttosto di una *Nachschrift*¹⁶, il manoscritto ci è pervenuto mutilo di tutta la parte generale, e contiene perciò solo la esposizione di alcune arti.

Schleiermacher tornò a confrontarsi con i problemi dell'estetica negli ultimi anni della sua vita, probabilmente con rinnovato interesse e con impegno ancora più intenso. Nell'estate del 1831 e in quella del 1832 lesse le due memorie all'Accademia, e nel successivo semestre invernale 1832-33 tenne per l'ultima volta il corso di estetica. Non pare che per questo corso egli redigesse dei nuovi appunti: in ogni caso, non ce ne è giunta notizia, mentre possiamo

¹⁵ Le edizioni dell'estetica di Schleiermacher cui si fa riferimento nel testo sono, nell'ordine: *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften hrsg. von C. Lommatzsch, Berlin, Reimer, 1842. Photomechanischer Nachdruck Berlin-New York, De Gruyter, 1974; *Friedrich Schleiermachers Aesthetik*, hrsg. von R. Odebrecht, Berlin-Leipzig, De Gruyter, 1931; *Aesthetik. Ueber den Begriff der Kunst*, hrsg. v. T. Lehnerer, Hamburg, Meiner, 1984. Il quaderno del 1819 è stato pubblicato in traduzione italiana: F. D. Schleiermacher, *Estetica*, a c. di Paolo D'Angelo, presentazione di Emilio Garroni, Palermo, Aesthetica, 1988; alla introduzione ad esso premessa mi permetto di rinviare per maggiori dettagli sui problemi testuali relativi alle varie edizioni.

¹⁶ Si veda in proposito T. Lehnerer, *Einleitung* a F. D. E. Schleiermacher, *Aesthetik*, cit., pp. XVIII ss., e la *Introduzione* alla tr. it. cit., alle pp. 16-18.

leggere, a margine del quaderno del 1819, delle brevi – ma piuttosto esaustive – indicazioni sui contenuti, articolati per singole ore di lezione, della nuova esposizione dell'estetica¹⁷. Il primo editore dell'estetica, il genero di Schleiermacher Carl Lommatzsch, si basò, per ricostruire la esposizione data in quest'ultimo corso, sugli appunti presi da alcuni uditori (Erbkam, George e Schweizer), organizzandoli, o almeno proponendosi di organizzarli, sulla falsariga delle annotazioni stese da Schleiermacher ai margini del quaderno del 1819¹⁸. Ne ricavò così un grosso volume di oltre settecento pagine, che apparve nei *Sämmtliche Werke* come settimo volume della *Dritte Abtheilung* (Berlin 1842). In questa forma l'estetica fu dapprima conosciuta e studiata – da i non molti che vollero farlo – nel corso dell'Ottocento e nei primi decenni del nostro secolo.

Letterariamente l'edizione di Lommatzsch è un'opera assai poco attraente, non solo per la mole ma anche per la esposizione faticosa, non scevra di ripetizioni, e per l'andamento minuziosamente analitico che sembra raramente condurre a tesi definitive e procede piuttosto accumulando continue obiezioni e ridiscussioni dei punti prima fissati. Ma l'editore si diceva convinto, nella premessa al testo, che l'ultimo corso rappresentasse «una elaborazione, un ampliamento e in parte anche una trasformazione del tutto nuovi delle idee esposte in precedenza», e che questa nuova strutturazione della teoria fosse comunque più soddisfacente di quella precedentemente fornita negli altri due corsi. «Naturalmente – scriveva – si dovevano porre a base le ultime lezioni, per via del fatto che esse rappresentano la cosa più compiuta su questo argomento, e da quelle precedenti come pure da quanto scritto personalmente da Schleiermacher si è potuto inserire solo occasionalmente quel che era ancora degno di nota¹⁹». Il successivo editore dell'estetica, Odebrecht, fu di parere diametralmente opposto: non solo egli privilegiò, come era indubbiamente giusto, il testo autografo di Schleiermacher rispetto alle testimonianze indirette (se qualcosa anzi gli va rimproverato da questo punto di vista è il non averlo fatto fino in fondo), ma sostenne che, anche al di là dei limiti e dei difetti imputabili all'editore, l'ultimo corso di estetica tenuto da Schleiermacher manifestava chiara mente un indebolimento della riflessione, una semplificazione e una concessione ad esigenze di “popolarizzazione” dell'argomento, avanzando la supposizione che

¹⁷ Queste *Vorlesungsnotizen* sono state ristampate nella edizione dell'*Aesthetik* a c. di R. Odebrecht, alle pp. 288-316.

¹⁸ Cfr. il *Vorwort des Herausgebers* nella edizione Lommatzsch delle *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, cit.

¹⁹ Ivi, p. VIII.

alle lezioni di estetica di Schleiermacher fosse accaduto quel che, secondo quanto affermava il loro editore, Heinrich Gustav Hotho, era accaduto ai corsi di estetica di Hegel, dei quali l'ultimo, tenuto nel 1829, non rappresentava un progresso ed una formulazione più matura, ma solo una versione più desiderosa di farsi incontro ai gusti e alle comodità del pubblico studentesco²⁰.

Se le ipotesi di Odebrecht fossero accettabili, certamente la scarsità di fonti autografe per la tarda elaborazione dell'estetica non rappresenterebbe nulla di grave: perché per Odebrecht, in fondo, la vera estetica di Schleiermacher è quella del 1819, e quel che viene dopo è solo sviamento, indebolimento e distorsione di quanto raggiunto nella prima riflessione. Ma è possibile accettare questa valutazione dei fatti? Né i documenti vergati da Schleiermacher stesso (ossia proprio le *Akademiereden* di argomento estetico e le *Vorlesungsnotizen* annotate a margine del *Grundheft* del 1819) né un esame spassionato dell'estetica nella edizione datane da Lommatzsch sembrano autorizzare una simile conclusione. La speculazione schleiermacheriana sull'estetica compiuta negli ultimi anni presenta una notevole omogeneità problematica con quella documentata dal quaderno del 1819, e mostra che il filosofo, lungi dal ripetere stancamente e in modo approssimativo i risultati della precedente ricerca, continuava ad affaticarsi intorno ai problemi che gli parevano non del tutto risolti. La verità, insomma, non sembra stare né dalla parte del primo editore dell'estetica, convinto che la prima forma dell'estetica schleiermacheriana fosse incomparabilmente inferiore a quella tarda, e che molti mutamenti radicali fossero intercorsi tra le due versioni, tanto che rendere nota la prima stesura sarebbe stato fare «un cattivo servizio» al filosofo, né dalla parte di Odebrecht che svalutava specularmente la ultima elaborazione, ma piuttosto nell'intermedio, ossia nel riconoscimento che la riflessione estetica di Schleiermacher presenta una notevole continuità, tanto che mai o quasi mai si riscontrano nella prima versione tesi che poi si trovino ad essere del tutto smentite, ma che, come è ovvio, essa tende ad assumere col passar del tempo una fisionomia sempre più determinata, col rendere più radicali certe assunzioni, e magari col trarne nuovi, e approfonditi, corollari.

È forse utile scendere nel concreto con qualche esempio. Prendiamo la tesi del carattere puramente *interno* della creazione artistica e della secondarietà del suo “completamento” all'esterno, tesi

²⁰ R. Odebrecht, *Einleitung*, in *F. Schleiermachers Aesthetik* cit., pp. XXIV-XXV. Il parere di Hotho sull'ultimo corso di estetica tenuto da Hegel si legge nel *Vorwort* alla prima edizione delle *Vorlesungen ueber die Aesthetik* di Hegel. La *Nachschrift* Schweizer dal corso del 1832-33 è stata edita di recente nel volume a c. di H. Kelm citato sopra.

su cui insistette, e *pour cause*, giacché vi vedeva una anticipazione e una conferma della propria convinzione del carattere meramente pratico della estrinsecazione rispetto alla intuizione-espressione, Benedetto Croce, che fu come è noto il primo storico dell'estetica che rivendicasse il valore e l'originalità della riflessione schleiermacheriana. Questa tesi è sì enunciata con maggiore perentorietà nell'ultimo corso di estetica – ma anche qui non senza attenuazioni e ripensamenti – rispetto a quanto avviene nel quaderno del 1819, ma non è lecito supporre, come fece Odebrecht, che questa più netta determinazione sia da attribuire ad una manipolazione del curatore della edizione ottocentesca della *Estetica*, perché nella prima memoria accademica essa si trova esplicitamente formulata: «La voce e gli strumenti che la imitano, la mano con i suoi differenti strumenti, lo stesso corpo, si limitano a portare ad apparenza esterna quel che è già contenuto nell'archetipo interno; quando l'occhio interiore ha veduto, quando l'orecchio interiore ha sentito, allora si lavora per il senso esterno²¹».

Oppure, prendiamo il caso della posizione che Schleiermacher assume nei confronti della dicotomia arte antica/arte moderna, che ha in tutte le estetiche coeve un peso notevolissimo. Nel quaderno del 1819 egli sembra ancora incline a riconoscere a questo contrasto un valore *qualitativamente* diverso rispetto agli altri contrasti che si possono incontrare nel mondo artistico e nello svolgimento storico dell'arte²², mentre nell'ultimo corso di estetica, sempre a volerlo giudicare sulla base della edizione Lommatzsch, tende risolutamente a svalutarne il carattere peculiare e orientativo per una costruzione dello sviluppo storico dell'arte, intendendolo come uno dei tanti contrasti che è possibile riscontrare nel mutevole cammino dell'arte, la quale è tutta caratterizzata per Schleiermacher da una fortissima impronta “locale”, anzi, come egli dice, «nazionale», al punto che forme d'arte elaborate in contesti culturali e nazionali diversi possono risultare del tutto incomprensibili agli appartenenti ad un'altra tradizione²³. Anche qui, come è possibile ipotizzare che la differenza tra le due posizioni sia tutta imputabile alle scelte dell'editore delle *Nachschriften* dell'ultimo corso, se è vero che nelle *Akademiereden* Schleiermacher può impostare tutto il suo discorso sull'arte senza toccare questo punto (la cui pertinenza in un ambito di estetica generale doveva sembrare, ai contemporanei, quasi ovvia), e se nelle *Vorlesungsnotizen* pubblicate da Odebrecht possiamo

²¹ Su questo punto cfr. anche le osservazioni di T. Lehnerer, *Die Kunsttheorie F. Schleiermachers*, cit., in part. pp. 275-278.

²² Cfr. F. D. Schleiermacher, *Estetica*, tr. it. cit., pp. 87-88.

²³ *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, hrsg. v. C. Lommatzsch, cit., p. 282 ss.

leggere il proposito di affrontare il contrasto tra arte antica e arte moderna «come digressione» e per mostrare che esso è qualcosa di «subordinato²⁴?».

O ancora – per non prendere solo esempi che danno torto ad Odebrecht, ma anche una circostanza in cui può aver visto giusto – è accettabile supporre che la fenomenologia della creazione artistica attraverso la distinzione dei tre momenti della *Erregung*, della *Urbildung* e della *Ausführung*, che occupa tanta parte della prima esposizione dell'estetica, fosse nell'ultimo corso così poco presente come porterebbero a credere le lezioni edite da Lommatzsch, se nelle *Akademiereden* questa fenomenologia riveste ancora un ruolo euristico di primo piano? Certo, in linea di principio non si può escludere che Schleiermacher abbia modificato le sue convinzioni nel breve lasso di tempo che separa la lettura della seconda memoria dallo svolgimento dell'ultimo corso di estetica, ma si ammetterà che la cosa è abbastanza improbabile e induce comunque a considerare con maggiore attenzione le indicazioni sulla distinzione dei momenti della creazione artistica che emergono dalle *Vorlesungsnotizen*²⁵ e dalla *Nachschrift* Schweizer dall'ultimo corso, ora accessibile.

In tutti questi casi, e in molti altri che si potrebbero citare con facilità, il ricorso alle *Akademiereden* di argomento estetico si rivela decisivo per dirimere questioni relative all'evoluzione dell'estetica schleiermacheriana. Ed è logico che sia così, perché esse rappresentano in un certo senso un punto fermo nell'ambito di una produzione fluttuante e dai contorni spesso incerti, perché incerte sono talora le fonti stesse attraverso le quali noi possiamo ricostruirla. Ma queste memorie sembrano raccomandarsi anche al di là di questi vantaggi per un approccio alla *Entwicklungsgeschichte* dell'estetica schleiermacheriana. Proprio perché si tratta di testi destinati bensì alla lettura – e quindi forse anche ad essere ampliati e chiariti nel vivo della esposizione – ma comunque alla lettura dinanzi ad un auditorio specializzato e in una sede prestigiosa – essi rappresentano l'*unico* testo sull'estetica cui Schleiermacher abbia inteso dare una – ben inteso sempre relativa – definitività. Non altrettanto si può dire infatti del quaderno del 1819 che è, come il dettato e il procedere della argomentazione confermano di continuo, pensato esclusivamente come base e punto di riferimento nel corso della esposizione in sede di lezioni universitarie. Inoltre, si tratta di un

²⁴ Cfr. *Vorlesungsnotizen*, in *F. Schleiermachers Aesthetik* hrsg. v. R. Odebrecht, cit., p. 306. Si vedano in proposito, per una diversa valutazione, le osservazioni di Lehnerer in *Die Kunsttheorie*, cit., pp. 364-368.

²⁵ Cfr. *Vorlesungsnotizen*, cit., p. 300.

testo nel quale Schleiermacher ha votato dare, in sintesi, il quadro della sua impostazione della problematica estetica, e può quindi servire egregiamente sia come introduzione allo studio dell'estetica schleiermacheriana, sia come una specie di "compendio" di essa. Infine, e non è l'ultimo dei loro pregi, queste memorie sono molto più "leggibili" degli altri scritti sul medesimo argomento, e non solo per la loro mole ridotta, ma anche perché l'esposizione è più scorrevole e piana, e in definitiva più efficace. Chi si accosta all'estetica schleiermacheriana per la prima volta attraverso di esse potrà forse legittimamente dubitarne, perché neanche qui Schleiermacher riesce integralmente chiaro e neanche qui sembra presentare le sue conclusioni in modo veramente univoco; ma chi giunga ad esse dopo aver attraversato le pagine assai più accidentate del quaderno del 1819 o la forma alle volte veramente farraginosa delle *Vorlesungen* non potrà fare a meno di sentirsi più a suo agio, finalmente liberato, almeno in una certa misura, dalla fatica di dover ricostruire il pensiero dell'autore non tanto, per così dire, attraverso le sue parole, quanto al di là di esse e sotto di esse.

Eppure, nonostante questi indubbi motivi di interesse, si può dire che queste memorie abbiano suscitato assai poca curiosità presso quegli stessi studiosi – rari, come si è detto – che pure hanno mostrato di giudicare importante l'estetica di Schleiermacher o ad essa hanno dedicato una qualche attenzione. La storia della ricezione dell'estetica schleiermacheriana, che è poi per gran parte la storia della sua mancata influenza e della sua sostanziale "sfortuna", è già stata illustrata nella *Introduzione* alla edizione del quaderno del 1819, alla quale senz'altro rimando²⁶. Ma proprio perché quello con l'estetica di Schleiermacher è stato per lo più un incontro *mancato*, e le eccezioni assommano a ben piccolo numero, è possibile ripercorrere molto rapidamente la sua *Wirkungsgeschichte*. Maltrattata o trascurata dalle storie dell'estetica della seconda metà dell'Ottocento, e dimenticata senz'altro dai teorici della disciplina, l'estetica di Schleiermacher vide rivendicato il proprio valore da Benedetto Croce proprio all'inizio del nostro secolo, nella parte storica dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, nella quale a Schleiermacher spettava un posto d'onore, al punto che (in una pagina soppressa a partire dalla terza edizione) Croce, volendo dare un consiglio «a coloro che imprenderanno a lavorare nel campo della estetica», suggeriva «di non cacciarsi sul principio nella sterminata ed intricata letteratura dell'argomento, ma limitare la meditazione e lo studio a quattro libri capitali: la *Poetica* aristo-

²⁶ Si vedano in part, le pp. 25-33 della *Introduzione* in F. Schleiermacher, *Estetica*, cit.

telica, la *Scienza Nuova* del Vico, la *Critica del Giudizio* del Kant, e le *Lezioni di Estetica* dello Schleiermacher²⁷».

Accanto a quella di Croce, un'altra voce si era levata, anche se meno risolutamente, a difesa della serietà della speculazione schleiermacheriana pure nell'ambito della estetica, quella di Dilthey, la cui lettura dell'estetica però non è stata pubblicata che molti anni dopo la sua morte. Questi pareri autorevoli, tuttavia, non sortirono si può dire alcun effetto sugli studi, tanto particolari che generali, di storia dell'estetica, cosicché quando Odebrecht pubblicò, accanto alla sua nuova edizione, anche una monografia sull'estetica schleiermacheriana, gli parve, non del tutto a torto, di fare opera pionieristica. Solo negli ultimi anni del '900 si è avviato un confronto meno desultorio con l'estetica di Schleiermacher: Günther Scholtz ha dedicato prima una monografia alla teoria della musica in Schleiermacher, poi un lungo saggio alla teoria schleiermacheriana della cultura; la sezione sull'estetica dell'*Internationaler Schleiermacher Kongress* tenutosi nel 1984 ha annoverato diversi interventi degni di nota; è stata ripubblicata una nuova edizione dell'*Estetica* e una della *Nachschrift* Schweizer dal corso del 1832-33; Hermann Patsch ha riletto la produzione poetica schleiermacheriana sullo sfondo della sua teoria estetica; e infine Thomas Lehnerer, sul finire del 1987, ha dato alle stampe una ponderosa monografia *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*²⁸. Ora, si può dire che, almeno fino a pochissimi anni fa, all'interno di quella storia di generale oblio e sottovalutazione che è stata la storia della ricezione dell'estetica schleiermacheriana, il testo meno frequentato e meno apprezzato sono state proprio le *Memorie* che qui presentiamo, perché sono state per lo più dimenticate proprio da quegli stessi che pure avevano dedicato un qualche interesse all'estetica schleiermacheriana in

²⁷ B. Croce, *Estetica come scienza della espressione e linguistica generale*, Palermo, Sandron, 19042, p. 503. Sul significato della "scoperta" crociana di Schleiermacher si vedano, piuttosto che le osservazioni discutibili di K. A. Ott, «Rezeption und Wirkungen der Aesthetik Schleiermachers in Italien», in *Internationaler Schleiermacher Kongress Berlin 1984*, hrsg. v. K. V. Selge, Berlin/New York, De Gruyter, 1985, pp. 449-468, le cose che scrive M. Boncompagni, «Aspetti della ricezione schleiermacheriana in Italia durante il Novecento», in *Giornale di Metafisica*, 1983, pp. 111-116, e le considerazioni di L. Russo nel volume *Una Storia per l'Estetica*, «Aesthetica Preprint», 19 (1988), in part, alle pp. 44 ss.

²⁸ Nell'ordine: G. Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1980; Id., «Schleiermachers Theorie der modernen Kultur mit vergleichenden Blick auf Hegel», in O. Pöggeler e A. Gethmann-Siefert (hrsg.) *Kunsterfabrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, (Hegel-Studien Beiheft 22), pp. 131-151. T. Lehnerer, «Selbstmanifestation ist Kunst. Ueberlegungen zu den systematischen Grundlagen der Kunsttheorie Schleiermachers»; A. L. Blackwell «The role of Music in Schleiermachers Writings»; R. Volp «Kunst als Sprache von Religion. Ein Beitrag zur Semiotik Schleiermachers», tutti in *Internationaler Schleiermacher Kongress Berlin 1984*, cit.; H. Patsch, *Alle Menschen sind Künstler. F. Schleiermachers poetische Versuche*, Berlin-New York, de Gruyter, 1986; T. Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, cit.

genere. Gli storici tedeschi dell'estetica, da Zimmermann a Lotze, da Schlaser a Eduard von Hartmann, avviano le loro esposizioni, che sono poi sempre sommarie liquidazioni, dell'estetica di Schleiermacher con la lamentela sulla forma che essa assume nella edizione Lommatzsch, giudicata prolissa, inutilmente complessa e da alcuni perfettamente illeggibile; ma a nessuno sembra sia venuto in mente, anche solo per curiosità, di gettare uno sguardo sulle *Akademiereden* di argomento estetico, che pure erano state pubblicate già nel 1835, e che potevano ben offrire un riscontro e un aiuto nella comprensione di quelle stesse tesi che, nella forma loro data da Lommatzsch, parevano a quegli storici incomprensibili o irricevibili: nessuno infatti le cita mai, e tutti basano la loro esposizione sulle vituperate *Vorlesungen* del 1842.

Ma se in questi detrattori può non stupire la mancata conoscenza delle memorie accademiche sull'arte, è con qualche sorpresa che si constata che persino il grande estimatore dell'estetica schleiermacheriana, Benedetto Croce, non le cita mai: né nel capitolo dedicato all'argomento della parte storica dell'*Estetica*, né nel saggio del 1933 *L'estetica di Federico Schleiermacher*. E dire che in questo saggio, che trasse occasione dalla pubblicazione della nuova edizione dell'estetica compiuta da Odebrecht, Croce affronta estesamente proprio la questione delle "due" estetiche di Schleiermacher, quella contenuta nel quaderno del 1819 e quella sviluppata nel corso del 1832-33, e che appunto dalle *Memorie* egli avrebbe potuto ricavare alcuni buoni argomenti in difesa della propria convinzione della maggiore rappresentatività e della superiore elaborazione della materia che si riscontrerebbe nella ultima fase del pensiero estetico schleiermacheriano²⁹. Ancora Odebrecht – condotto a ciò evidentemente dalla sua convinzione che l'ultima fase della riflessione estetica di Schleiermacher fosse caratterizzata da una involuzione – utilizza assai scarsamente le memorie tanto negli apparati della sua edizione quanto nella monografia prima ricordata. Il solo che sembrò avvedersi della possibilità che queste memorie offrivano per penetrare nello spirito dell'estetica schleiermacheriana e per superare le difficoltà di comprensione legate alla forma spuria e poco perspicua delle *Vorlesungen* nella edizione Lommatzsch fu Dilthey; egli non conosceva il manoscritto del 1819 sull'estetica (ancora non pubblicato nell'epoca in cui Dilthey scriveva), ma comprese che le *Akademiereden* potevano fornire quel filo conduttore per orien-

²⁹ B. Croce, «L'estetica di F. Schleiermacher», cit.; Croce d'altra parte non mancò di mostrare apprezzamento per altre memorie accademiche di Schleiermacher, per esempio nella *Filosofia della pratica* in cui cita con consentimento la memoria *Sul concetto di lecito* (cfr. *Filosofia della pratica. Economica ed Etica*, Bari, Laterza, 19739, p. 401).

tarsi nel pensiero estetico schleiermacheriano che le lezioni edite nei *Sämtliche Werke* non offrono, od offrono in modo troppo poco visibile. E così basò la propria esposizione dell'estetica di Schleiermacher – una esposizione che, purtroppo, rimase come si accennava manoscritta ed è stata pubblicata postuma solo nel 1966, nel secondo volume del *Leben Schleiermachers*³⁰ – essenzialmente sulle memorie accademiche, privilegiandole rispetto alla edizione Lommatzsch, e fu così in grado di dare una riformulazione coerente e accessibile del complessivo orientamento schleiermacheriano in ambito estetico.

Gli studi più recenti mostrano finalmente la consapevolezza della impossibilità di trascurare questa fonte per chi voglia studiare l'estetica schleiermacheriana: l'edizione datata da Lehnerer nella *Philosophische Bibliothek* dell'editore Meiner, accanto al quaderno del 1819, le ha rese più accessibili ed ha sottolineato la loro importanza; quell'importanza che Lehnerer conferma anche nella sua monografia, sia pure quasi sempre implicitamente, ossia richiamandosi alla formulazione delle *Akademiereden* per illustrare delle idee capitali o per dirimere dei punti controversi, giacché una esplicita tematizzazione del ruolo e del significato delle Reden avrebbe comportato la necessità di orientare la trattazione in modo diacronico, laddove Lehnerer espone sostanzialmente la dottrina dell'arte schleiermacheriana come se si trattasse di un blocco unitario³¹.

3 *Novità e tradizione nell'estetica di Schleiermacher*. L'esordio della prima delle memorie qui tradotte può ben essere definito sorprendente. «La nostra Teoria delle belle arti, detta anche Estetica e Teoria del bello, con tutte le altre oscillanti denominazioni che stanno a testimoniare della oscillazione dell'oggetto, è ben lungi, nella sua situazione attuale, dal poter apparire anche solo parzialmente soddisfacente, se sottoposta ad un esame appena accurato». Una valutazione così negativa dello stato degli studi estetici del suo tempo e dell'assetto disciplinare della materia non suona nuova ai nostri orecchi abituati da tempo a critiche radicali della estetica, a “processi” e ridiscussioni del suo statuto e dei suoi compiti, ma se appena ci caliamo nelle parti del possibile uditorio di Schleiermacher essa acquista di colpo la massima imprevedibilità. E non tanto perché Schleiermacher scrive queste parole al termine di un

³⁰ W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Zweiter Band, aus dem Nachlaß von W. Dilthey mit einer Einleitung herausgegeben von. M. Redeker, Berlin, De Gruyter, 1966, pp. 421-448.

³¹ Per l'argomentazione di questo giudizio mi sia consentito rinviare alla mia nota sulla monografia di Lehnerer, in *Studi di Estetica*, 1988.

periodo che aveva visto nascere le estetiche di August Wilhelm e di Friedrich Schlegel, di Schelling e di Ast, di Solger e di Hegel, un periodo che oggi ci appare a buon diritto come uno dei più ricchi e fecondi nella storia dell'estetica, quanto per il fatto che le ragioni d'insoddisfazione espresse da Schleiermacher sembrano riguardare, più che questo o quel sistema filosofico, la natura stessa della disciplina, i suoi scopi e la sua costituzione, ossia proprio quel che, entro certi limiti, doveva apparire *relativamente* pacifico ad un contemporaneo. In effetti, il buon diritto della filosofia ad occuparsi filosoficamente dell'arte non doveva sembrare allora, come tale, in discussione: Schleiermacher scrive anzi proprio negli anni in cui si assiste al passaggio dalle grandi estetiche idealistiche (nelle quali, proprio perché scritte da grandi filosofi, è sempre perlomeno implicita una problematizzazione del ruolo stesso dell'estetica come filosofia) alle estetiche degli "specialisti" di estetica, Trahdorff e Köstlin, F. T. Vischer e Carrière, Zimmermann e Lotze, nei quali lo statuto della disciplina non fa più problema, non perché garantito dalla riflessione, ma esattamente al contrario perché esso viene dato per pacifico sulla base di una divisione "di fatto" dei ruoli disciplinari. Il tipo abbastanza famigerato del "Trattato" o del "Sistema" di estetica tedesco, con la sua origine abbastanza evidente nella *routine* accademica, con i suoi problemi standardizzati (contenutismo o formalismo, sistema delle arti, bello di natura, gradi del bello), se non è ancora nato negli anni in cui Schleiermacher scrive, sta però per nascere: l'atmosfera di cui vivrà si sta già formando.

Ciò che veramente stupisce, nell'esordio dell'*Akademierede*, allora, è qualcosa di più della valutazione poco entusiastica della speculazione estetica coeva, che in definitiva potrebbe essere interpretata come una sorta di *topos* di esordio, appunto: è il fatto che l'aspetto problematico – anzi, letteralmente: oscillante, «*schwankend*» – della riflessione estetica viene messo in contatto, e addirittura spiegato, attraverso il carattere altrettanto incerto (ancora, «oscillante») dell'oggetto stesso dell'estetica. Di più: quel che viene messo in dubbio è il fatto stesso che l'estetica, come tale, abbia di per sé un oggetto deputato e definito in modo, diciamo così, "naturale", tale che sia del tutto ovvio che proprio di quell'oggetto essa si debba occupare. Non solo il "bello" o le "belle arti" non costituiscono infatti per Schleiermacher un oggetto di tal genere, ma nemmeno "l'arte" in generale sembra poterlo rappresentare. Il fatto è che l'oggetto dell'estetica non è qualcosa di pacifico e di precostituito *indipendentemente* dalla teoria, ma piuttosto qualcosa che deve essere definito e stabilito (nei limiti in cui ciò è possibile) proprio innanzi tutto attraverso la teoria stessa; questo, e non altro, era in

fondo sottinteso alla scelta, per queste *Memorie*, di un titolo che è, esso per primo, decisamente singolare nel panorama degli studi di estetica della prima metà dell'Ottocento e di sapore assai più moderno: *Sul concetto dell'arte in relazione alla teoria di questa*. Mentre la cultura estetica dominante ai suoi tempi sembrerebbe autorizzare precisamente la supposizione che esistano delle "opere d'arte", Schleiermacher si rende conto che né una classe di oggetti di tale genere "esiste" di fatto né il compito dell'estetica consiste nell'istituirla come tale. Proprio su questa base Schleiermacher è in grado di dare un'analisi della eterogeneità di quei fenomeni che usualmente vengono raccolti sotto l'etichetta dell' "artistico", nel corso della quale egli sviluppa una serie di considerazioni che ci paiono anch'esse singolarmente "anticipate" rispetto al loro tempo. Se possedessimo veramente un criterio per affermare o meno l'artisticità di un oggetto «noi dovremmo concepire il territorio dell'arte come interamente delimitato» e invece, esclama Schleiermacher, «Quale insicurezza ci si para dinanzi in queste questioni! Quanto è dubbia l'autonomia di un territorio, quanto contrastato il diritto di cittadinanza di un altro, e quale perplessità sorge di frequente nel caso singolo, quando si tratta di determinare, se qualcosa appartiene o no all'arte». Lo stesso nome di "arte" non ci è in questa ricerca di nessun aiuto, sia perché esso sembra riferirsi ad aspetti diversi delle nostre attività, sia perché cose o comportamenti che aspirano, e non a torto, ad essere presi in considerazione come estetici, non hanno, almeno al livello superficiale di considerazione al quale qui ci si muove e non ci si può non muovere, relazione alcuna con quel che chiamiamo arte in senso proprio. Così ci si fa spesso forti della distinzione tra arti "belle" e arti meccaniche, salvo poi scoprire che nelle stesse arti "meccaniche" sono all'opera dei principi estetici; oppure si oppone l'arte alla scienza, salvo poi riconoscere che in essa l'estetico ha di nuovo parte, e non solo nella veste esteriore ma anche nella interna strutturazione; o ancora, si trascurano le espressioni collettive (feste popolari, cerimonie, cortei) sulla base del fatto che qui mancherebbe una individualità produttrice, salvo poi riconoscere che esse non sono spiegabili senza supporre un loro legame intrinseco con l'estetica. La soluzione che Schleiermacher propone sembrò rinunciataria e pavida, ed era invece una posizione coraggiosa: non esiste un luogo privilegiato dal quale porsi a giudicare sull'appartenenza o meno all'ambito estetico, un punto archimedeo estraneo all'esperienza estetica stessa; non c'è la possibilità di costruire una estetica *von oben* ricavando tutto da un principio a priori, ma non c'è nemmeno quella speculare, di ricavare tutto *von unten*, perché a rigore in questo secondo caso non dovremmo

neanche sapere dove mettere le mani. L'importante è piuttosto *stare dentro* questa esperienza, muovendosi in essa alla ricerca delle condizioni che la rendono possibile e che la configurano come qualcosa di cui si può sì parlare come di un che di unitario, ma non più nel modo classificatorio ed estrinseco in cui si presupponeva all'inizio di fare. Non ci resta altro, scrive nella prima memoria Schleiermacher, «che porci in qualche modo nel mezzo», *irgendwo in der Mitte uns festzusetzen*, «in modo assai poco artistico e ancor meno scientifico, per tentare se ci riesca infine di stabilire qualcosa di sicuro e di solido».

Alla consapevolezza della impossibilità di considerare l'arte come un oggetto o un insieme di oggetti offerti preliminarmente alla teoria, si accompagna in Schleiermacher la chiara percezione delle inconseguenze in cui le estetiche in qualche modo dimentiche della problematicità del loro oggetto si vanno a cacciare. Le estetiche "dall'alto", quelle che presumono di poter "costruire" interamente a priori il loro oggetto, non sono affatto "pure" come vorrebbero far credere, e in realtà assumono dati empiricamente ricavati senza confessarne la provenienza, solo occultandone il carattere e stravolgendoli. Si tratta di «quel modo di fare sbagliato ma divenuto ormai troppo consueto – scrive – in base al quale si chiedono prestiti alla esperienza e poi si mena tanto in qua e in là ciò che essa offre immediatamente, fino a che esso finisce per non assomigliare a se stesso e può quindi tanto più facilmente essere preso per qualcosa che è stato scoperto e dedotto da principi a priori». Ma d'altra parte se la teoria si professa rispettosa dei fatti, e afferma di voler ricavare i propri principi dall'osservazione di opere determinate, scivola inavvertitamente nella prescrittività, esponendosi al rischio di vedere vanificate le proprie conclusioni dagli sviluppi successivi dell'arte: «Quanto più si restringe ad un singolo ambito artistico e parte dalla esperienza delle opere d'arte in esso presenti, tanto più la teoria si avvia non a comprendere il processo della creazione, ma a circondarlo di misure cautelative che dovrebbero proteggerlo».

Certamente, quando Schleiermacher abbandona questo prologo problematico, che giustamente Dilthey accosta alla rassegna delle aporie che prepara in Aristotele l'esposizione della teoria³², e passa a riesporre le linee della propria estetica, può sembrare, e non si tratta di una impressione del tutto fallace, che egli per primo ricada in quei difetti che ha appena finito di censurare. Si osservi però che il movimento del pensiero schleiermacheriano vorrebbe costruirsi come un procedere ipotetico: cercare alcune caratteristiche dell'at-

³² W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, cit., vol. II, p. 432.

tività artistica sulla base della osservazione di alcune arti (la mimica e la musica), risalire da esse alla collocazione dell'attività artistica nell'ambito delle altre attività umane, ricavarne la determinazione della natura dell'arte e della sua funzione necessaria, controllare se quel che si è raggiunto in questo modo può riferirsi anche ad altri settori di quella che comunemente viene considerata la sfera dell'arte.

Lo schema argomentativo sul quale sono costruite queste memorie si ritrova, come ha notato Lehnerer³³, pressoché identico in tutte le esposizioni dell'estetica schleiermacheriana – le differenze non essenziali che si potrebbero indicare tra il testo qui presentato e il *Grundbeft* del 1819 o le lezioni del 1832/33 si potrebbero evidenziare solo in un'analisi comparativa dei testi, che qui sarebbe fuor di luogo – solo che in esso, se non altro per la sinteticità della trattazione, è possibile seguirlo molto più facilmente. Schleiermacher comincia innanzi tutto col chiedersi se vi sia un ambito nel quale l'espressione che consideriamo artistica è particolarmente vicina ed affine all'espressione naturale e spontanea («poiché noi non vogliamo costruire a partire dall'assoluto – aveva spiegato nel quaderno del 1819 – non abbiamo allora altra via che quella di costruire a partire dalla differenza dell'artistico con ciò che altrimenti è simile ma tuttavia è naturale»). Un simile ambito gli pare essere quello della danza e del canto (e, più in generale, dell'arte mimica e musicale), che si riconnettono immediatamente all'espressione delle emozioni nel grido e nel movimento corporeo. Schleiermacher si chiede allora che cosa, in questo ambito specifico, si possa indicare come ciò che costituisce la differenza tra l'espressione immediata, naturale, e quella artistica, e avanza questa risposta: che «i movimenti rozzi e alternantisi in modo disordinato» nell'espressione naturale vengono in quella artistica «ricondotti a una regola e a una misura», e che questo ordine non può essere frutto della *eccitazione* che sta alla base dell'espressione naturale. *Eccitazione* ed *espressione* sono in essa identiche, laddove nell'espressione artistica tra le due si è interposta una nuova forza, cui Schleiermacher dà il nome di *Besinnung*, che potremmo rendere con “riflessione”. La riflessione si interpone tra ciò che era originariamente unito, agisce come principio ordinatore, *prefigura* interiormente quel che poi viene esteriorizzato, che non è dunque più identico all'eccitazione iniziale. Ciò fa sì che nell'arte trovi espressione non solo la singola eccitazione momentanea, ma anche tutta una serie di momenti di eccitazione. Isolati questi tre momenti dell'*eccitazione*, della *prefi-*

³³ T. Lehnerer, *Die Kunsttheorie*, cit., pp. 192-193.

gurazione e dell'esecuzione (*Erregung, Vorbildung e Ausführung*), o per meglio dire analizzata in essi l'attività artistica, Schleiermacher passa a mostrare come dalla prevalenza o dal difetto di una delle tre componenti si possano far derivare sia delle distorsioni della genuina attività artistica sia le caratteristiche dell'arte di intere epoche. Può essere carente l'abilità esecutiva, per esempio nelle prime fasi dell'attività di artisti anche grandi; oppure può essere debole il momento intermedio, quello che Schleiermacher chiama anche il momento propriamente *inventivo* dell'arte, nel qual caso l'eccitazione e l'abilità esecutiva si rivolgono ad una invenzione estranea, dando luogo tanto al fenomeno dell'imitazione artistica quanto a quello dell'esecuzione o traduzione di opere altrui; o ancora possono mancare tanto il momento inventivo che quello esecutivo, e allora ci si limita al semplice godimento o apprezzamento dell'arte prodotta da altri; e infine può perfino mancare il momento iniziale dell'eccitazione, come avviene per esempio, secondo Schleiermacher, nei periodi di decadenza dell'arte. Se la distinzione dei tre momenti dell'attività artistica ci consente di spiegare in modo semplice fenomeni tanto complessi della vita dell'arte – argomenta a questo punto la prima memoria – è segno che in essa abbiamo toccato qualcosa d'importante, e diventa legittimo chiedersi se non si possano spiegare anche gli altri ambiti artistici seguendo la medesima falsariga, il che si traduce nella domanda sulla specificità dell'eccitazione originaria che sta alla base delle diverse arti, con la quale si chiude il primo discorso accademico.

Nel suo apparente limitarsi ad una ricapitolazione dello schema euristico seguito nella prima memoria, l'avvio della seconda *Akademierede* precisa invece il senso della ricerca schleiermacheriana e chiarisce la problematica filosofica generale in cui la riflessione sull'arte s'inserisce. L'accostamento dell'arte all'espressione naturale non doveva servire tanto ad avvicinare l'arte a quest'ultima, quanto a fissare quel carattere dell'attività artistica che sembra a Schleiermacher l'unico in grado di spiegare la necessità dell'arte e più in generale della dimensione estetica. L'arte nasce dall'impulso «a fissare in qualcosa di esterno anche i più passeggeri tra i moti vitali interni, di far trasparire al di fuori anche quelli che potrebbero rimanere facilmente del tutto nascosti, in modo che possa diventare secondo le capacità pubblico e comune anche l'aspetto più particolare». In ogni singolo uomo lo spirito si particolarizza, ogni individualità possiede un proprio rapporto con il reale che è irriducibile a quello di qualsiasi altra individualità, e l'arte ha per scopo di portare a manifestazione proprio questa *particolarità*, di rivelare e rendere nota l'interiorità di ogni singolo, destinata al-

trimenti a restare chiusa in se stessa ed incomunicabile. Ora, la prima memoria ha mostrato che musica e mimica sono appunto «manifestazioni della interiorità», e Schleiermacher si chiede allora se sia possibile mostrare la stessa cosa per altre forme artistiche, e a tal fine comincia ad osservare che la rivelazione dell'interno non si dà a conoscere soltanto nei movimenti e nei suoni ma anche, ad esempio, nella figura: «Il medesimo spirito nella sua particolarità [...] rispecchia anche quietamente se stesso e la sua essenza peculiare nella figura da lui stesso formata». In realtà, noi vediamo che la sfera più riposta della nostra interiorità può ben trovare espressione in immagini, per esempio nell'attività del sogno, e non vi è dunque ragione di escludere che l'arte possa servirsi di immagini: anche le immagini, nell'arte, sono esteriorizzazioni di uno stato interno.

Una volta dimostrato che il concetto dell'arte come espressione dell'individualità riesce a spiegare non solo le arti musicali e mimiche ma può essere ritrovato alla base anche di quelle figurative, resta a Schleiermacher un ultimo passo da compiere, e cioè far vedere che anche l'arte che si serve del linguaggio può essere ricondotta al medesimo nucleo esplicativo. A questo scopo egli inizia col richiamarsi ancora una volta alla sfera naturale e preartistica dell'espressione, nella quale pure, egli dice, l'eccitazione iniziale sente il bisogno di completarsi nella parola, e si chiede a che cosa propriamente sia rivolto il discorso in questi casi, per osservare che il linguaggio non mira alla comunicazione del pensiero, ma al rafforzamento dell'espressione dello stato d'animo momentaneo. Il discorso poetico non appartiene al lato logico del linguaggio, ma a quello musicale. L'inclusione della poesia permette a Schleiermacher di concludere che è stato preso in considerazione «l'intero campo dell'arte», e che questa nel suo complesso consiste nel portare ad intuizione «L'individualità interna attraverso l'individualità esterna».

Sulla base di questo risultato, Schleiermacher ritorna infine alle questioni sollevate al termine della prima memoria, perché in alcuni si manifesta l'attività artistica e in altri no, e quale sia l'ispirazione particolare per ciascuna arte, ossia che cosa consenta di spiegare la relativa diversità delle arti se il loro presupposto è comune. Alla prima domanda risponde rapidamente negandone in modo radicale la pertinenza: tutti sono artisti, la manifestazione dell'individualità non è cosa che riguardi solo alcuni individui privilegiati, ma è momento essenziale della vita di ogni uomo; alla seconda dedica invece tutta la parte restante della memoria, analizzando la particolare declinazione che l'impulso artistico prende nei vari domini. Anche il terzo testo qui tradotto, e pervenutoci come si è detto allo stato di frammento di poche pagine, si apre con una ricapitolazione

dei risultati raggiunti nelle prime due memorie e con un esplicito rimando ad esse, segno evidente che Schleiermacher cominciò a stenderlo in vista di una terza conferenza di argomento estetico che poi non fece in tempo a tenere. Il punto di vista raggiunto, che cioè l'arte è *pura automanifestazione*, serve a Schleiermacher per stabilire alcuni corollari che gli paiono importanti. Innanzi tutto, quel che è automanifestazione non può essere escluso dal dominio artistico sulla base di considerazioni di altro ordine: non solo il giardinaggio, ma perfino gli esercizi del cavallerizzo vi possono essere ricompresi; e in secondo luogo, tanto la più piccola espressione artistica quanto il più esteso poema devono, a rigore, essere collocati sullo stesso piano, così come non si deve dare importanza, nel valutare le espressioni artistiche, al loro contenuto morale o storico. Proprio quest'ultima questione sembra a Schleiermacher ancora bisognosa di chiarimenti. Ma né la discussione relativa, né quella che dovrebbe riprendere il problema dell'ispirazione specifica delle singole arti (evidentemente Schleiermacher non giudicava sufficienti le proposte avanzate nella seconda memoria a mo' di soluzione) trovano posto in questa terza memoria, che si interrompe bruscamente lasciando i quesiti in sospeso.

La tesi centrale sviluppata in queste memorie va dunque trovata nella dimostrazione che le differenti produzioni artistiche hanno la loro radice comune in una sfera dell'attività spirituale che è la stessa in tutti i settori dell'arte e che al tempo stesso non si esaurisce solo nell'attività artistica intesa in senso tradizionale: una sfera dell'*autoespressione* o *automanifestazione*. Questa determinazione dell'arte come espressione dell'interiorità è anch'essa, almeno nella sua radicalità – ossia nel suo ricondurre l'intero campo dell'arte all'unico principio della manifestazione della soggettività – qualcosa di relativamente nuovo nella storia dell'estetica. La teoria dell'arte come *espressione* ha ovviamente una storia complessa, che può essere seguita lungo tutto l'arco della riflessione settecentesca, per esempio dal ruolo che essa gioca nelle *Belle arti ricondotte ad un unico principio* di Batteux, all'estetica di Herder, e anche alla stessa *Critica del Giudizio*³⁴, e può essere fatta rimontare ancora più indietro, come pure, ovviamente, rintracciata in molte dottrine romantiche dell'arte; ma ugualmente è stato possibile affermare, con qualche verità, che «Schleiermacher fu il primo, a quel che risulta,

³⁴ Per la storia dell'idea dell'arte come espressione si vedano i capp. IV e IX del volume di M. H. Abrams *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and critical tradition*, New York 1953, tr. it. *Lo specchio e la lampada*, Bologna, Il Mulino, 1976. Sull'importanza del concetto di espressione in Batteux insiste E. Migliorini nella *Presentazione* di *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Bologna, Il Mulino, 1983.

a tentare con qualche forza speculativa un'estetica del sentimento, dell'atto creativo, della espressione³⁵». Ed è naturale indicare proprio in questa tesi dell'arte come espressione dell'individualità il legame forte della speculazione schleiermacheriana matura con i suoi trascorsi romantici, cosa che tuttavia si dovrebbe fare pur sempre con qualche *distinguo* e necessiterebbe un discorso a parte³⁶.

Ma a noi, in questa sede, non interessa tanto sviluppare quest'ordine di considerazioni, quanto indicare la connessione che la teoria dell'arte come automanifestazione intrattiene con il complesso della riflessione schleiermacheriana. Essa evidenzia infatti, anche ad un primo superficiale esame, un legame strettissimo e assai significativo con quella rivendicazione dei diritti dell'*individuo* che ha fatto parlare della filosofia schleiermacheriana come di una *gnoseologia dell'individuale*³⁷. Se a Schleiermacher sta tanto a cuore il ritrovare un impulso unitario alla manifestazione dell'interiorità, e se gli pare che l'aver mostrato all'opera questo impulso in tutti gli ambiti artistici costituisca la migliore prova della *necessità* dell'arte e della sua funzione, lo si deve al fatto che egli è profondamente convinto che l'attività spirituale non ha soltanto una dimensione *comune*, identica in tutti, e perciò interamente comunicabile, che si esprime per esempio nella "oggettività" della scienza, ma anche una dimensione irriducibilmente peculiare in ognuno, *particolare*, e tale che non può mai essere trasferita come tale nell'altro. Proprio su questa convinzione Schleiermacher basa la propria articolazione delle attività umane, che per altro verso egli distingue in attività elaboratrici del reale o *formative* (dette anche organizzative), e attività assimilatrici o *conoscitive* (dette anche simbolizzanti), nei due grandi gruppi delle attività *identiche* e delle attività *particolari*, a seconda che esse si manifestino in ognuno allo stesso modo o secondo una conformazione di volta in volta diversa. Queste *Akademiereden* sono anzi l'unico testo schleiermacheriano sull'estetica in cui il filosofo non si appoggi alla quadripartizione che deriva dalla combinazione dei due criteri di distinzione (e che porta quindi a parlare di attività formative identiche e particolari, e attività simbolizzatrici identiche o particolari) per indicare nell'arte proprio il tipo dell'attività

³⁵ R. Wellek, *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino, 1974, vol. II, p. 394.

³⁶ È curioso per esempio notare come lo stesso Wellek sia portato a fare due affermazioni contrastanti: per un verso scrive (cit., p. 389) «Nelle più tarde lezioni di estetica, quando [Schleiermacher] va elaborando un sistema di etica, dialettica e metafisica, rimangono poche tracce dei suoi rapporti col circolo romantico», per un altro sostiene (p. 394) che Schleiermacher «è, in un certo senso, il filosofo estetico dell'espressionismo romantico». Per la questione rimando al mio saggio *L'estetica di Schleiermacher e il Romanticismo*, in P. D'Angelo, *Attraverso la storia dell'estetica*, vol. II: *Da Kant a Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2019.

³⁷ G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, cit., p. 38.

simbolizzatrice o conoscitiva particolare, cioè che si manifesta nel suo legame indissolubile con l'irripetibile conformazione spirituale-organica del singolo individuo. Essa si ritrova invece tanto nel *Grundheft* del 1819 quanto nell'edizione delle *Vorlesungen*, ed è continuamente riproposta da Schleiermacher, con piccole varianti, nei testi di etica. Proprio in una memoria accademica letta nel 1830, la seconda dedicata al *Concetto di sommo bene*, Schleiermacher aveva ripercorso con molta chiarezza le linee distintive dei vari gruppi di attività, e aveva ribadito la propria convinzione della radicale diversità delle conformazioni individuali: ogni individuo organico è «anche qualitativamente diverso da ogni altro», ognuno «è particolare e diverso da tutti gli altri», «originariamente separato da tutti gli altri anche nella propria attività formatrice e [...] chiuso in se stesso con gli effetti di questa». La diversità delle conformazioni individuali è tale da condizionare gli stessi terreni che pure dovrebbero rappresentare il campo dell'identità e della comunicabilità, per esempio la conoscenza o il linguaggio: «ogni pensiero nel senso più lato del termine, non soltanto il concetto ma anche la rappresentazione e la stessa immagine [...], è ad ogni modo l'opera della ragione identica in tutti, e questo è precisamente il presupposto fondamentale di ogni comunità spirituale. Malgrado ciò però *nessun singolo pensiero o immagine è totalmente identico nell'uno e nell'altro, perché il loro sviluppo in ciascuno è stato prodotto insieme alla sua particolarità, la quale pure ha diritto d'intervento*. D'altro canto la coscienza temporale di ogni singolo individuo è ciò che lo costituisce esclusivo e quindi in sé e per sé assolutamente intrasferibile³⁸». Se quindi gli uomini possono incontrarsi nel pensiero e nel discorso, come di fatto fanno, lo si deve al fatto che la sfera dell'attività simbolizzatrice particolare non rimane interamente chiusa nell'incomunicabilità del singolo, ma può essere tendenzialmente trasmessa non nella forma della comunicazione vera e propria ma in quella appunto della *manifestazione* o *espressione*: in questo ambito «la forma della comunità consiste nel fatto che l'isolamento dell'individuo nella sua esistenza particolare viene superato solo gradualmente nella manifestazione». Questa manifestazione dell'interiorità peculiare ad ognuno, che garantisce la relativa trasferibilità di quel che per sé è l'intrasferibile, e dunque consente la comprensione delle stesse attività tendenzialmente identiche, è proprio l'arte, «che ha qui il suo vero luogo». Infatti «soltanto in quella che chiamiamo un'opera d'arte la singola vita universalizza perfettamente la propria

³⁸ F. Schleiermacher, *Ancora sul concetto di sommo bene*, memoria accademica letta il 24 giugno 1830, tr. it. di G. Moretto in *Etica ed Ermeneutica* cit., pp. 308 e 316-17; corsivo mio.

particolarità o fa propria con la massima risolutezza la spiritualità identica in tutti³⁹». Se si rileggono le memorie sul concetto dell'arte tenendo presente il nesso problematico esposto in quest'altra memoria *Sul concetto di sommo bene*, viene in più chiara luce, mi pare, il senso del procedimento schleiermacheriano. L'insistenza sul carattere di *Selbstmanifestation* proprio dell'arte non andrà infatti di preferenza interpretata come rivendicazione del carattere passionale e alogico dell'arte, ma proiettato piuttosto sullo sfondo di quella problematica della comunicabilità e trasferibilità dell'individuale che rappresenta il vero nucleo generatore della riflessione estetica schleiermacheriana. Che l'arte sia autoespressione significa innanzi tutto che essa è il terreno sul quale può avvenire quell'incontro delle particolarità proprie di ognuno che altrimenti rischierebbero, se abbandonate nella loro chiusura, di minare le stesse possibilità di comunicazione del discorso conoscitivo e scientifico. *Individuum est ineffabile*, anche e soprattutto per Schleiermacher; ma proprio perciò la sfera in cui l'individuo può esprimersi come individuo, la sfera dell'espressione «dell'individuale attraverso l'individuale», si vede insignita di una funzione tutt'altro che marginale e suntuaria, perché diventa l'unico mezzo a nostra disposizione per dare una, beninteso relativa, oggettività e condivisibilità alla nostra conformazione particolare. Il termine "sentimento" e la correlativa caratterizzazione dell'arte come "comunicazione del sentimento", tipici dell'estetica schleiermacheriana, non andranno allora intesi soltanto nel senso dei contenuti sentimentali determinati, gioia, paura, meraviglia, dolore, etc., quanto piuttosto, secondo l'espressione usata in alternativa da Schleiermacher stesso, come «autocoscienza immediata», e comunicazione di essa. Ma "autocoscienza immediata" non significa questo o quello stato sentimentale, e non ha a che vedere con la *passività* caratteristica del sentimento, bensì viene indicata come «die allgemeine Form des Sich-selbst habens», come un "senso" presupposto e accompagnante tutte le nostre attività. È vero che molti luoghi di queste memorie *Sul concetto dell'arte* possono far pensare (cosa del resto in una certa misura innegabile) che Schleiermacher avesse di mira, parlando dell'arte come espressione dell'interiorità, proprio stati di sentimento determinati, ma è anche vero che molte delle locuzioni usate nel testo qui tradotto rinviano invece a questa accezione sostanzialmente diversa del termine, come quando Schleiermacher scrive «noi ci rappresentiamo inizialmente i momenti significativi solo come reazioni ad un'impressione ricevuta dall'esterno, ma essi accompagnano anche *ogni momento*

³⁹ Ivi, pp. 318-319.

della pura autoattività come manifestazioni di essa verso l'esterno», oppure quando parla dell'arte come «rivelazione originaria dello spirito stesso nella sua unità peculiare», «esteriorizzazione della nostra determinatezza momentanea», o quando accosta – cosa che avviene anche nelle *Vorlesungen über die Aesthetik* nell'edizione Lommatzsch – la produzione di immagini che avviene nell'arte a quella che avviene nell'attività onirica.

Quest'uso del termine “sentimento” nel senso di consapevolezza non-logica della propria disposizione interna non sembra in effetti ricollegarsi tanto ai presupposti dell'espressionismo romantico quanto riproporre un'accezione non distante da quella che si delinea nei dibattiti settecenteschi da cui prese l'avvio l'estetica moderna. Non sarà solo un caso se Alfred Baeumler, nella sua monografia sull'*Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik des 18. Jahrhunderts* offra, come riformulazione del concetto di “sentimento” nella discussione estetica all'alba del Settecento, questa formula così vicina al concetto schleiermacheriano: «'Sentir' heißt zunächst nicht fühlen. Es bezeichnet das unmittelbare Bewußtsein, das man von den inneren Vorgängen hat⁴⁰». Né si tratta dell'unico caso in cui la problematica schleiermacheriana sembra legarsi, anziché al dibattito estetico a lui contemporaneo, ad una serie di questioni proprie piuttosto dell'estetica del secolo precedente. Già Odebrecht notava nella sua monografia come l'estetica schleiermacheriana si ricollegli direttamente ad un ambito problematico settecentesco, con le questioni della conoscenza dell'individuale, del ruolo del sentimento, dell'estetica come “riscontro” alla logica. E recentemente Emilio Garroni ha potuto osservare con ragione che Schleiermacher «si è mosso, in contrasto con aspetti caratterizzanti della cultura estetica contemporanea e in parte anche successiva, lungo una linea di pensiero più classica, apparentemente più arretrata e in realtà più produttiva⁴¹». Le osservazioni che abbiamo fatto sulla “novità” dell'estetica schleiermacheriana trovano qui, allora, il loro necessario controcanto e la loro messa a fuoco: “novità” nei confronti dei contemporanei può anche voler dire continuità e fedeltà ad una *lignée* all'interno della quale si dovrebbero fare i nomi di Leibniz, Baumgarten, e Kant, e può voler dire «tener desti, nella consapevolezza dell'unità raggiunta, quei problemi diversi attraverso i quali un'estetica si era via via formata⁴²». Si pensi per esempio a quel problema della comunicabilità del sentimento la cui soluzione

⁴⁰ A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt 19813, p. 35.

⁴¹ E. Garroni, *Presentazione*, in F. D. Schleiermacher, *Estetica*, cit., p. 9.

⁴² *Ibidem*.

Schleiermacher affida per l'appunto all'attività artistica, e che, come abbiamo tentato di mostrare altra volta, manifesta un evidente legame con analoghe tematiche kantiane nella terza *Critica*⁴³; ma si pensi anche, al di fuori di ogni sovrapposizione d'interprete, alla consapevolezza del retaggio storico dell'estetica che sta alla base di quegli "schizzi" di storia della disciplina che si trovano tanto in una nota ai margini del quaderno del 1819 quanto, più sviluppati, nella *Einleitung* alle *Vorlesungen*.

Non tutti gli aspetti della riflessione estetica di Schleiermacher sui quali ci siamo soffermati potranno, forse, risaltare con uguale chiarezza attraverso la lettura di queste *Memorie* offerte per la prima volta in traduzione italiana; certamente anzi solo se si tiene presente l'intero disegno degli scritti schleiermacheriani sull'estetica diventa possibile cogliere in modo adeguato la natura dei problemi qui discussi e la loro provenienza storica. Ma ciò, a ben vedere, non fa che confermare la convinzione sulla quale ci eravamo soffermati precedentemente: che, cioè, non esiste *un* testo al quale far riferimento in modo privilegiato per ricostruire un'immagine univoca dell'estetica di Schleiermacher, e che piuttosto è vero che *tutti* i testi di argomento estetico (fatta salva, naturalmente, la loro diversa provenienza e quindi il loro carattere di fonte diretta, se si tratta di autografi, o indiretta, se si tratta di *Nachschriften*) possono e debbono concorrere a permetterci di ricostruire il senso della teorizzazione schleiermacheriana sull'arte tanto più che questa teorizzazione è rimasta sempre *in progress* e non si è mai fissata in una elaborazione definitiva. Di più: se, come siamo venuti mostrando, il problema estetico finisce per configurarsi agli occhi di Schleiermacher – e in ciò è possibile vedere come egli, al di là di certe apparenze, non smentisca in ultima analisi l'impostazione data nell'apertura di queste memorie – non come un problema settoriale di filosofia dell'arte, ma come un problema che ha rilevanza per la filosofia in generale, finendo per coincidere col problema stesso della conoscenza dell'individuale e della comunicabilità del conoscere come tale, allora deve anche seguirne che una comprensione adeguata della problematica estetica schleiermacheriana non può aversi se non all'interno del più vasto orizzonte del suo sistema filosofico, o, quantomeno, di quella «scienza delle attività vitali dello spirito» che è per lui l'etica. Se questa traduzione contribuirà ad avvicinare il lettore italiano all'opera di Schleiermacher, mantenendo desto un interesse che negli ultimi anni si è mostrato già molto vivo, e se susciterà in qualcuno il desiderio di conoscere meglio l'estetica sch-

⁴³ Cfr. la *Introduzione* a F. D. Schleiermacher, *Estetica*, cit., pp. 37-41.

leiermacheriana, che invece in Italia continua ad essere assai poco nota, o nota tutt'al più attraverso la mediazione crociana, potrà ben ritenere di aver assolto il compito che si prefiggeva.

Sul concetto dell'Arte

di Friedrich Daniel Schleiermacher

La presente traduzione è stata condotta sul testo di *Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben* edito da T. Lehnerer (in F. D. Schleiermacher, *Aesthetik. Ueber den Begriff der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1984, pp. 158-88), che a sua volta si basa su quello edito da L. Jonas in F. Schleiermacher's *Sämmtliche Werke Dritte Abtheilung (Zur Philosophie)*, Dritter Band, Berlin, Reimer, 1835, pp. 179-224, ricontrollato sul manoscritto originale. Quando è stata seguita la lezione di Jonas in luogo di quella di Lehnerer, il fatto è stato segnalato in nota.

La traduzione e le note sono state curate da Paolo D'Angelo.

1 [*Memoria letta l'11 agosto 1831*] La nostra *Teoria delle belle arti*, detta anche *Estetica e Teoria del bello*, con tutte le altre oscillanti denominazioni che stanno a testimoniare della oscillazione dell'oggetto, è ben lungi, nella sua situazione attuale, dal poter apparire anche solo parzialmente soddisfacente, se sottoposta ad un esame appena accurato. Sono stati tentati entrambi gli estremi, ma nessuna delle due vie, la speculativa o l'empirica, è riuscita a farsi valere in universale, né si è riusciti fino ad oggi a porre in contatto l'una e l'altra nel modo giusto. Ogni scuola filosofica si è occupata, per lo meno occasionalmente, del lato speculativo di questa teoria, mentre introduceva nuovi elementi ideali e con essi non solo tentava di spiegare in modo nuovo i fenomeni del mondo spirituale, ma invocava nuove combinazioni di quegli stessi elementi come prova della propria capacità creativa. Ma le regole della produzione artistica, e non solo quelle che hanno a che fare con il trattamento del materiale e degli strumenti, ma anche quelle più elevate, che in ogni ambito puntano a mantenere l'invenzione all'interno di precisi limiti, così che nessuna si allontani troppo dalla somiglianza con le forme già esistenti, non si sono prese la minima cura di questo mutamento, per quanto esso sia stato rapido e simile ad un completo rivolgimento. Anzi, nemmeno di fronte al rischio più estremo l'artista pratico si affida al filosofo, ma egli si trova di nuovo bene quando può dire con Arione¹ «io non posso vivere qui e tu non

¹ La storia di Arione di Metimna, alla quale fa riferimento Schleiermacher, è raccontata per la prima volta da Erodoto nel primo libro delle *Storie*, e dopo di lui fu ripresa da moltissimi autori classici, tanto che risulta difficile stabilire quale narrazione in particolare avesse qui presente Schleiermacher. Arione, provetto citaredo, durante il viaggio di ritorno da Taranto a Corinto fu assalito dai marinai della nave che lo trasportava, i quali volevano impadronirsi delle sue ricchezze e gettarlo nel mare. Non riuscendo a convincerli a desistere dal loro proposito, Arione chiese che almeno gli fosse consentito di suonare per l'ultima volta la sua cetra, cosa che gli fu concessa, e dopo di ciò si gettò spontaneamente nel mare. Un delfino, attratto dalla bellezza della musica, lo raccolse e lo portò sano e salvo, sulla sua groppa, a Corinto. Arione volle tenere con sé il delfino, onorandolo in tutti i modi; ma l'animale in breve tempo morì e Arione non poté fare altro che costruire un monumento in suo onore.

puoi vivere lì, a noi non è concessa la vita in comune»; e tuttavia in quanto legislatori dell'arte entrambi possono trovare la loro collocazione solo in tale comunanza e nel vicendevole richiamo l'uno all'altro. Fino a che questo non sia stabilito, le regole delle singole arti si sforzano invano di mettere al genio alato briglie e morso, e provano proprio in questa loro incapacità la loro mancanza di verità. Il genio, quando ha fatto valere il proprio lavoro, costringe il legislatore dell'arte a stabilire un nuovo canone che lo giustifichi, ma questo nuovo canone a sua volta dura soltanto fino a quando un successivo maestro infrange i limiti. In breve, quanto più si restringe ad un singolo ambito artistico e parte dalla esperienza delle opere d'arte in esso presenti, tanto più la teoria si avvia non a comprendere il processo della creazione, ma a circondarlo di misure cautelative che dovrebbero proteggerlo, e solo quando quasi casualmente qualcuno dalle altezze della speculazione scende in questo ambito preciso si rivelano singole tendenze verso una teoria positiva. Da queste altezze sorge appunto il compito di comprendere l'attività artistica – se è vero che di essa si possono trovare tracce in ogni essere umano, e che in circostanze favorevoli essa si sviluppa in armonia con tutte le altre tendenze fondamentali dello spirito – nella sua relazione con queste ultime, e di seguirla fedelmente e senza omissioni nel suo intero sviluppo dal suo più interno germe comune attraverso le sue diramazioni fino alle estreme propaggini della molteplicità delle sue forme. Questo mi pare il compito più completo della nostra Estetica. Essa si radica così con le sue proposizioni più generali nell'Etica, ossia nella scienza delle attività vitali dello spirito, e si separa da questa solo come derivazione particolare o come disciplina applicata, perché nelle sue estensioni successive deve interessarsi anche di condizioni date dell'esistente, per comprendere il molteplice e procedere fino ad un punto tale che in ogni singolo ambito artistico le regole tecniche si ricolleghino all'estetica con la medesima facilità con la quale questa stessa affonda le sue radici nell'etica². Forse nemmeno quell'uomo eccellente il quale, parlando in verità solo dell'arte figurativa, consiglia d'intenderla piuttosto a partire dalla scienza della natura che dalla dottrina dell'anima contraddice questo discorso³; giacché quel che noi qui intendiamo con "etica" è più importante e com-

² Il termine "etica" va inteso qui nel senso lato che esso possiede nella filosofia schleiermacheriana (il cui sistema risulta ripartito nelle tre discipline fondamentali indicate come dialettica, etica e fisica). Sul radicamento dell'estetica nell'etica cfr. *Estetica*, tr. it. cit., pp. 49 e 53-54. Cfr. pure *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, pp. 44-51.

³ Il «vortrefflicher Mann» di cui parla Schleiermacher è, ovviamente, Schelling, e l'opera di lui alla quale si fa riferimento è la *Festrede* del 1807 *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*.

prensivo di quel che siamo abituati ad indicare come “dottrina dell’anima”. E tuttavia da un lato essa presuppone la comprensione dell’anima in quanto spirito che appare nella vita singola, e dall’altro noi dobbiamo far spazio nella nostra teoria ai diritti di entrambi. L’attività artistica deve essere compresa nella sua unità come attività spirituale tramite la natura dell’anima, e nella sua molteplicità tramite la scienza della natura, perché questa contiene le condizioni dell’esistenza concreta; e le cose andrebbero male per l’unità del concetto dell’arte, se il rapporto delle arti figurative ad entrambe si differenziasse altrimenti che solo per il grado da quello che lega ad esse le altre arti. Proprio l’unità del concetto dell’arte è appunto l’oggetto più immediato di questa trattazione. Essa non intende connettere i primi principi della nostra teoria agli elementi dell’etica esposti in altre trattazioni, perché ciò non potrebbe avvenire in questa sede, per fare cosa utile, nella forma appropriata e sufficientemente estesa. Essa vuole assolvere un compito subordinato e tuttavia non inessenziale, ponendo daccapo la domanda, se e in che misura le diverse produzioni, che noi siamo soliti indicare tutte con la denominazione comune di “arte”, sono effettivamente come attività dello spirito qualcosa di unitario, dal che deve seguire se e in che limiti esse hanno principi comuni e una comune misura. Infatti io non sono convinto che la risposta sia già stata data nel modo che ci si dovrebbe augurare. Se ciò fosse accaduto, noi dovremmo concepire il territorio dell’arte come interamente delimitato, l’aspetto comune e quello peculiare di ogni arte dovrebbero distinguersi chiaramente, e il territorio e il compito di ogni singola arte dovrebbe essere precisamente delimitato attraverso la connessione di tutte. Invece, quale insicurezza ci si para dinanzi in tutte queste questioni! Quanto è dubbia l’autonomia di un territorio, quanto contrastato il diritto di cittadinanza di un altro, e quale perplessità sorge di frequente nel caso singolo, quando si tratti di determinare, se qualcosa appartiene o no all’arte. La cosa migliore a questo riguardo è quasi ancora il fatto che ora l’una ora l’altra arte viene trattata dal punto di vista di un’altra, in modo tale che si parla del pittorico nella musica, del plastico nella poesia, e del poetico in tutti i casi⁴: in questo modo le relazioni reciproche vengono piuttosto accennate che fondate, e il ritmo di danza nel quale ogni arte si fa incontro familiarmente ora all’una ora all’altra

⁴ Anche in questo caso il riferimento è a Schelling, nella cui *Philosophie der Kunst* (pubblicata solo postuma, ma che Schleiermacher dovette conoscere attraverso qualche *Nachschrift*) si parla per esempio dell’aspetto pittorico e plastico della musica, del gruppo e del bassorilievo come del momento pittorico della plastica, della architettura come musica nella plastica, etc.

arte non consente alcuna rigorosa conclusione circa una originaria posizione necessaria o anche solo stabile di un'arte nei rispetti di un'altra. Così stanno le cose, e che esse stiano così, non ci può meravigliare. Perché la risposta alla nostra domanda è resa ancor più difficile dal fatto che l'esercizio delle diverse arti comincia ovunque in maniera tale che ognuna ha riguardo solo a sé stessa. Questo esercizio è già sempre sensibilmente avanzato, prima che possa anche solo germogliare un principio di teoria. Quando finalmente essa sorge, allora essa deriva il proprio linguaggio dall'esercizio, dunque procede da ciò che vi è di più particolare verso l'universale, cosicché l'aspetto più universale in ciascuna è già qualcosa di particolare, diverso dall'aspetto più universale nelle altre, e così esse si danno già separate in tutti i modi l'una dall'altra, prima che la domanda circa la loro unità venga posta dall'alto dell'interesse scientifico. Allo stato attuale, non abbiamo altro appiglio che quello costituito dal nome "arte", per quanto esso sia assai poco il medesimo nella lingua antica e nelle lingue moderne. Il nostro termine tedesco "Kunst" è in relazione con "können" [saper fare] e designa pertanto la maestria nell'esecuzione come "Kunde" quella nella concezione, mentre invece il greco "τέχνη" ha a che fare col produrre e il generare⁵. Da noi dunque l'arte vorrebbe ricevere il nome dall'aspetto più esteriore e rasentante il meccanico, tra i greci invece dall'aspetto più interno e più vitale. Che diversità di punti di partenza! Ed è naturale, perché la prima denominazione ha raccolto sotto il medesimo nome più cose, che si avvicinano al dominio artistico vero e proprio solo per via dello sforzo, dell'applicazione e dell'abilità, e la seconda invece quel che gli si avvicina per via dell'interna, nascosta invenzione. Come deve essere dunque tracciato il confine da un versante e dall'altro? Già lo stesso porre la domanda si rivela difficile a causa dell'andamento della questione. Dobbiamo chiedere che cosa tra le molte cose chiamate arte si lascia riunire in un territorio ben delimitato, con esclusione del rimanente, perché effettivamente omogeneo in quanto procedente dalla medesima attività spirituale? O dobbiamo invece domandare in quante diverse maniere può manifestarsi esteriormente quell'attività spirituale che è una e identica in ogni vera arte? La cosa sarebbe del tutto indifferente, se la soluzione dell'enigma fosse già stata trovata. Ma fino a quel momento non solo noi non possiamo aspettarci di pervenire percorrendo una strada a quello stesso risultato cui perverremmo percorrendo l'altra, ma sarà anche difficile evitare, dopo che abbiamo già provvisoriamente ri-

⁵ Schleiermacher segue qui l'etimologia che accosta τέχνη a τίτω (genere) e a τέκνον (figlio).

nunciato alla seconda, che, entrando nella prima, cominciamo in modo del tutto arbitrario, se è vero che possiamo prendere in considerazione solo alcune cose mentre invece dobbiamo allontanarne altre, con le loro pretese.

Se infatti ogni arte, in quanto attività, trova il suo scopo nelle proprie opere, quante cose possono su questa base avanzare la pretesa di essere opera d'arte! Io non parlo di ciò che serve ad un qualche bisogno, o risponde ad un qualche scopo, fosse pure questo il più sublime o scientifico, perché è oramai un vecchio discorso quello secondo il quale ciò che deve essere giudicato secondo la conformità ad uno scopo determinato rimane escluso dal dominio dell'arte vera e propria, ossia dell'arte bella. Ma se anche in questo modo ci sbarazziamo degli artisti meccanici in relazione al loro mestiere in quanto tale, una gran parte di loro può ripresentarsi con nuove pretese, mostrandoci come essi, per puro interesse al bello, diano belle forme ai loro prodotti, le quali forme sono assolutamente inessenziali al loro scopo, perché pur senza pregiudizio di quest'ultimo quegli stessi prodotti sarebbero altrimenti rozzi e privi di forma. E se noi dovessimo confessare che il piacere [*Wohlgefallen*] che proviamo per queste forme è dello stesso genere che proviamo di fronte alle opere d'arte vere e proprie, come potremmo poi negare il nostro riconoscimento alle loro pretese, se non fare differenza tra grande e piccolo è piuttosto qualcosa di divino che qualcosa di spregevole? E come stanno le cose nel rapporto di arte e scienza? Non stanno esse forse così, che noi per un verso le opponiamo l'una all'altra, e per un altro non ci sentiamo di negare che, così come deve esserci una scienza dell'arte, allo stesso modo c'è un'arte nella scienza? Quanto spesso ci accade di apprezzare come vere opere d'arte importanti produzioni scientifiche provenienti da tutte le discipline senza distinzione, non escluse anche quelle matematiche, per quanto il calcolo sembri stare in contrasto con l'arte! E ciò non solo a causa del trattamento artistico del linguaggio – anche quando questo contribuisce poco allo scopo immediato – perché la bellezza ci si fa incontro dall'interno, nell'equilibrio e nella pienezza delle parti ben calibrate, nella ricchezza dei collegamenti, nella chiara perspicuità dell'insieme. E se noi seguiamo l'analogia dell'impressione, e diciamo di ciò che è fatto ed appare in questo modo: questa è un'opera d'arte, perché dovremmo limitare questa espressione a ciò che è prodotto di un singolo, e a ciò che possiede una determinata unità in se stesso? Quando nei giorni di festa grandi masse di uomini si ordinano in molteplici proporzioni e si muovono con dignità e leggerezza, quando si fanno avanti ora individui singoli rappresentando questo e quello in modo artistico,

ora le masse stesse, giocando, si sparpagliano e poi di nuovo si uniscono, quando in un simile movimento libertà e disciplina si sostengono a vicenda e si animano, e in mezzo a ciò ognuno ha un sicuro sentimento della festosa concordanza e dell'armonico sviluppo del tutto: una tale pienezza di bei movimenti liberi, un tale complesso di rappresentazione artistica e di immediata espressione vitale, il cui ordine è pianificato solo come abbozzo, mentre la parte migliore è improvvisata nella esecuzione, non è ancora una volta un'opera d'arte per sé, anche se nessun singolo la produce? E non dovremo ammettere la stessa cosa a proposito delle adunanze di fedeli, nelle quali il canto sublime e il nobile parlare, azioni importanti e movimenti pieni di espressione si fondono in una commovente unità, così che anche tutto ciò, non solo nella misura in cui ogni singola componente è conforme all'arte, ma anche per sé, come unità di queste componenti, è un'opera d'arte? Procedendo così non potremo esimerci, andando oltre, dall'elearci anche oltre ciò che è umano in generale. Oppure noi dovremmo considerare e descrivere come diversa l'impressione che destano in noi gli oggetti naturali affini alle nostre opere d'arte? Non ci si scopre piuttosto, appena noi rivolgiamo ad essi i nostri sguardi, una simile, ma infinita, serie di opere d'arte divine che si estende dal più piccolo al più grande, attraverso mille gradazioni? E non consideriamo noi la pienezza di leggiadria nelle forme, di splendore dei colori e di bellezza nei momenti culminanti della vita vegetale *nella* produttività della terra, anche senza considerare per così dire la sua destinazione principale? E *nelle* reliquie delle molteplici trasformazioni attraverso le quali per la prima volta il pianeta si è potuto sviluppare a sede della vita intelligente, non ci è donata in sovrappiù una pienezza di bellezza pittoresca e di sublimità nei precipizi formati dal terreno violentemente corrugato, negli antichi campi di battaglia dove la materia liquida e quella solida si affrontarono? E nella essenziale danza apportatrice di vita nella quale si muovono il sole e la terra, non sono forse un casuale e libero gioco artistico quelle fantasie musicali che ogni giorno il sole esegue, come saluto e come commiato, sul pianoforte diatonico di colori della nostra atmosfera? E ancora poi non tanto *nel* quanto *attraverso* l'ordinamento e la divisione della vita, quale ricchezza di armonie nei gradi ascendenti e nella diversità del simile, in cui tuttavia l'occhio esercitato scopre con facilità la stessa essenza e le stesse forme fondamentali. E quale perfezione costruttiva immaginiamo, quando consideriamo l'insieme, attraverso le connessioni nascoste di ciascun sistema di corpi naturali! Non dovremmo anzi dire che la colpa del fatto che noi riusciamo a scorgere l'arte divina solo nel particolare, riflessa *in* altro e *attra-*

verso l'altro, sia da ascrivere solo all'imperfezione della nostra vista e solo alla egoistica ristrettezza del nostro modo di considerare; e dovremmo invece fiduciosamente ritenere che l'universo nell'unità complessiva dei suoi sviluppi si comporta come l'unica opera d'arte che tutto abbraccia, che la più alta destinazione dello spirito consiste nel godere di quest'arte divina, che essa è la sola cosa per mezzo della quale noi veniamo stimolati artisticamente e che, se interamente conosciuta, essa sola potrebbe avviare lo spirito umano all'eterna musica e all'eterna poesia. Infatti solo nella misura in cui noi comprendiamo come Dio è artista nella creazione, possiamo anche noi diventare creatori nell'arte⁶; e questo dovrebbe essere il vero e più profondo significato della formula, secondo la quale l'arte è imitazione della natura: non imitazione nel senso effettivo, ma nel senso che come nel tutto ogni cosa è poetata e formata, così lo stesso processo si ripete in piccolo nella singola coscienza. Poiché però in questo modo tutto si dissolve nell'unità dell'arte divina, della quale è opera anche la natura e la disposizione artistica dello spirito umano, noi dobbiamo ben astenerci dal misurare l'ambito particolare dell'arte umana in base alla stessa formula, mettendo cioè insieme ciò che desta in noi il medesimo piacere puro e ciò che non sappiamo mettere in correlazione a scopi determinati. Dopo di che però nulla ci riguarda più da vicino della questione, in che modo ciò stesso che, in quanto prodotto, noi poniamo nello stesso dominio dell'arte divina, si realizzi nel suo proprio modo come azione umana e a differenza di altre azioni umane. In questa domanda è però già contenuta la richiesta, se si vuole arrivare più facilmente ad una risposta semplice, di porre provvisoriamente da parte l'artistico, così come esso si manifesta *in* qualcosa o *attraverso* qualcosa, e di attenerci dapprima alla sola arte che si presenta come autonoma e che produce opere che non vogliono essere altro che opere d'arte.

Ma anche questo non è né semplice né facile a farsi perché – per fare solo un esempio – è da lungo tempo un argomento di contesa se un vasto dominio artistico appartenga alle arti autonome, oppure se esso sia arte solo relativamente a qualcos'altro. Alcuni, conquistati dalla grandezza e dall'imponenza delle opere architettoniche, ammirano nell'architettura un'arte autonoma che viene piuttosto prima che dopo tutte le altre, e sostengono che essa non fa che servirsi del suo buon diritto quando per acquistare spazio e per aprirsi la strada tende volentieri a presentarsi come rivolta a soddisfare, modestamente, scopi di tutti i tipi, salvo poi

⁶ Su questo tema cfr. *Estetica*, tr. it. pp. 50-51.

elevarsi facilmente al di sopra di ogni conformità ad un fine, quasi facendosene gioco, in forza anche della minima intenzione artistica. Altri invece sono rigorosamente e fermamente convinti che ogni edificio sia solo una copertura comune per più persone o un contenitore, all'interno del quale si possono radunare e muovere gli uomini, e che tutte le forme belle o sublimi siano ammesse solo in quanto prima sia stato assicurato lo scopo in vista del quale l'intero è stato costruito, e non vogliono nemmeno addivenire ad una posizione intermedia, che cioè l'aspetto artistico delle abitazioni o dei negozi sia solo *in* qualcos'altro, ma che l'architettura debba essere considerata come arte autonoma in tutte quelle costruzioni che pertengono alla solennità della vita pubblica. Un contrasto simile, e non meno interessante anche se meno clamoroso e meno frequente, sorge nel campo completamente opposto, quanto possibile lontano dalla materia fisica che è plasmata dall'architettura. Se la virtù è bellezza, infatti, alcuni sostengono che, come è un'opera d'arte tutto ciò il cui elemento è la bellezza, così anche una vita vissuta moralmente con una certa perfezione, attraverso azioni libere e ben ponderate, in quanto è un insieme di atti che compongono una bella armonia, deve essere considerata una vera opera d'arte, o anzi meglio un'opera tale che, come il mondo racchiude in sé la totalità delle opere d'arte divine, possiede in sé, come sue parti, tutte le cose che, prese singolarmente, possono essere chiamate opere d'arte. Infatti ogni singola produzione artistica dovrebbe innanzi tutto poter essere giustificata come elemento di una vita di tal genere. Altri invece pensano che l'uomo morale potrebbe sì in questo senso essere riguardato come un'opera d'arte divina, ma che nulla che ha un inizio e una fine naturali, e dunque non può essere anticipatamente appreso come un che di concluso, può essere considerato come un prodotto umano. Tanti insomma sono in questo campo gli aspetti controversi: come possiamo stabilire un punto in cui collocarci per la soluzione del nostro problema? Se vogliamo partire dall'alto, dall'essenza dello spirito, così come esso è in sé o si rivela nella vita corporea, per determinare i tipi particolari di attività che stanno alla base di tutte le vere produzioni artistiche e di esse soltanto, allora dovrebbe esserci in questo campo qualcosa di universalmente riconosciuto, tale che se noi partiamo da esso ognuno si veda costretto a seguirci. E se d'altra parte vogliamo partire dal basso, e descrivere il concetto dell'arte in modo tale che tutte le cosiddette arti vere e proprie, e solo esse, abbiano spazio al suo interno, allora daccapo quelle contese su singoli domini dovrebbero essere già risolte, senza tuttavia che noi siamo in grado di indicare il tribunale che dovrebbe dirimerle. E così, purtroppo,

sembrano avere abbastanza ragione coloro che reputano che nulla possa essere stabilito nel caso singolo se non insieme a tutto il resto. Non ci resta altro che porci in qualche modo nel mezzo, in modo assai poco artistico e ancor meno scientifico, per tentare se ci riesca di stabilire infine qualcosa di sicuro e di solido, se pure dovremo nel farlo ora ammettere qualcosa, ora tornare a negarlo.

Innanzitutto vogliamo prendere in considerazione una vecchia convinzione, che torna a ripresentarsi tuttavia anche nelle dichiarazioni di nuovi maestri, e cioè che l'arte nasce sempre dalla ispirazione [*Begeisterung*⁷] e dalla vivace animazione delle più intime forze dell'animo e dello spirito, e un'altra convinzione altrettanto vecchia e profondamente radicata nel nostro modo di pensare, e cioè che ogni arte deve prodursi in opera. Così la prima cosa da fare sarebbe stabilire in che misura nelle diverse arti dal moto dell'animo l'opera sorga nel medesimo modo. Ma a causa della difficoltà della cosa potrebbe essere ragionevole cominciare il tentativo da quelle arti in cui la strada che separa i due momenti può essere solo breve, e il processo appare molto semplice. E saremmo fortunati, e avremmo fatto un buon passo se trovassimo, da un lato, accanto all'opera d'arte anche qualcosa di naturale [*Kunstlos*] e di affine, in modo che sia possibile mostrare come l'una si differenzi dall'altra, e dall'altro lato ci fosse possibile trasferire ciò che abbiamo trovato anche ad altre arti, nelle quali la strada non è più altrettanto breve e il procedimento non è più tanto facile. Ora, noi possiamo indicare senz'altro nella gioia e nel dolore, anche senza interrogarci in particolare sul loro contenuto e sui loro motivi, le eccitazioni che penetrano fin nel più intimo scaturire dell'attività vitale. Entrambe hanno le loro espressioni corrispondenti nel suono e nei movimenti corporei volontari. Ma poiché lo sfogo della gioia fa saltare e muoversi in circolo, fa ripiegarsi su di sé e balzare, emette suoni quasi inarticolati in un molteplice alternarsi alla rinfusa di altezza e gravità; e poiché allo stesso modo il dolore fa sospirare e gridare senza misura e regola, e fa piegarsi in penose contorsioni, e così percorre verso l'alto e verso il basso la scala dei suoni e ripete il più spesso possibile i movimenti arbitrari più strani, per tutto ciò non è possibile considerare queste espressioni immediatamente come un'opera d'arte. E tuttavia questi sono indubitabilmente gli inizi naturali di due arti, l'espressione naturale che si trasforma, in quanto si conforma all'arte, in danza e canto, due arti dalle quali i più ampi domini della mimica e della musica si sono sviluppati

⁷ Per la scelta di tradurre i termini "Begeisterung" e "Begeistung" con "ispirazione", e il correlato "Besinnung" con "riflessione", sia consentito rinviare alle motivazioni esposte in F. D. Schleiermacher, *Estetica*, cit., p. 146.

attraverso estensioni naturali [*natürliche*]. Ma qual è la specifica differenza tra ciò che è naturale [*kunstlos*] e ciò che è artistico? Senza dubbio, questa: che i movimenti rozzi e alternantesi in modo disordinato vengono ricondotti a una regola e a una misura; ma queste ultime, tanto più è forte la eccitazione originaria, tanto meno trovano in essa il loro fondamento. Piuttosto l'essenza della situazione naturale [*kunstlos*] sta nel fatto che eccitazione ed espressione sono identiche, e, unite in modo del tutto istantaneo da un legame inconscio, nascono e si spengono insieme, o, per esprimerci ancora più precisamente, sono in realtà una cosa sola e vengono arbitrariamente separate solamente dall'osservatore che ne sta al di fuori; mentre al contrario nella produzione artistica questa identità è essenzialmente superata. L'eccitazione di per sé non conosce affatto misura e regola, e se noi troviamo le sue espressioni usuali ricondotte all'ordine e tramutate in elementi artistici, allora vuol dire che quanto appare esteriormente è stato configurato in precedenza anche internamente. Un'altra e più elevata forza si è interposta ed ha separato ciò che in precedenza era immediatamente unito; un momento di riflessione [*Besinnung*] s'introduce separando, spezza la rozza energia dell'eccitazione per un lato già attraverso una interruzione momentanea, e si impadronisce, agendo come principio ordinatore, durante questa interruzione, del movimento già avviato. Questo momento è dunque ciò attraverso cui l'arte si differenzia dal mero processo naturale, è il momento della concezione, nel quale quel che in seguito si produce esteriormente viene interiormente prefigurato. Un'eccitazione interna, che risveglia dal torpore e stimola una qualche funzione che tende verso l'esterno, deve essere data in precedenza, e in quest'ultima deve essere avviata un'attività per mezzo di quell'impulso; ma queste sono solamente le condizioni dell'arte.

L'attività artistica sorge soltanto quando insieme a quelle condizioni è presente anche una buona dose di questa riflessione, la quale eleva oltre se stessa l'attività naturale e la nobilita facendone una rivelazione dello spirito cosciente di sé e capace di dominare l'eccitazione. Questo è il significato originario e più profondo della formula secondo la quale le passioni o piuttosto gli stati passionali vengono purificati attraverso le arti. Quando l'impulso che trasforma in pura rappresentazione i movimenti frutto della eccitazione è sufficientemente forte, allora l'azione ricade all'indietro anche sulle sensazioni e i sentimenti, giacché i desideri che premono verso uno scopo determinato non sono soggetti a questa legge. Se dunque in questo campo quel che è artistico si distingue da quel che è naturale per via essenzialmente dell'interposizione di questa riflessione

prefigurante [*vorbildliche Besinnung*], e se noi la troviamo in tutte le arti, allora ci sarà consentito indicare provvisoriamente in essa, anche se solo nella forma di un'affermazione arrischiata, l'essenza di ogni arte come tale. Ma se attraverso la riflessione prefigurante l'immediata coincidenza di eccitazione ed espressione è tolta, allora si cangia anche l'intero rapporto tra queste ultime. Poiché infatti nella condizione naturale il momento della eccitazione agisce solo immediatamente, esso si esaurisce anche, nella maggior parte dei casi, in una piccola cerchia di movimenti, e quando è troppo debole non agisce affatto. Così sorgono da ogni tipo di eccitazione espressioni analoghe e connesse, ma insignificanti ed isolate. Se però il processo è arrestato dalla riflessione prefigurante, allora durante questa interruzione può prodursi ancora un secondo stato di eccitazione, il quale per sé non produrrebbe nulla affatto, ma che ora invece avvia qualcosa alla rappresentazione e la amplia al di là di quella misura. Nel campo dell'arte dunque possono darsi rappresentazioni che si connettono ad una serie di momenti di eccitazione. E questo ha influenza su tutta la suddivisione della vita, perché quanto più senso artistico un popolo possiede, tanto più frequentemente si producono in esso ricorrenze di festa. Quel che muove interiormente gli uomini negli affari della vita viene conservato nell'intimo, l'attività prefigurante viene stimolata, ma poi si fa nuovamente indietro per non disperdersi in piccolezze, così che il periodo di festa non è altro che lo sfogo collettivo per la rappresentazione conservata. Allo stesso modo si può anche pensare che vi siano momenti di eccitazione che coinvolgono così intimamente l'intera essenza, da diventare per così dire un compito infinito per la riflessione che produce l'archetipo [*urbildliche Besinnung*]⁸. Un singolo atto per quanto della massima efficacia non basta all'eccitazione, essa non è ancora acquietata e continua a premere verso l'esterno, ed un momento che attraversa l'intera essenza con un eccesso di forza stimolatrice mantiene anche continuamente in tensione la riflessione prefigurante e diventa il tema di un'intera vita. E se noi consideriamo le proporzioni che si possono venire a creare fra i tre citati elementi dell'eccitazione, della prefigurazione [*Vorbildung*] e dell'esecuzione, in questo modo noi veniamo a conoscere praticamente tutte le diverse configurazioni che la storia dell'arte ci pone dinanzi. Infatti nessuno dei tre elementi può mai mancare completamente, se in generale deve venire a crearsi un

⁸ Per il termine "Urbild" rimando alle considerazioni svolte in F. D. Schleiermacher, *Estetica*, p. 147. Da notare che mentre in *Estetica* Schleiermacher usa esclusivamente *Urbild* e *Urbildung*, qui l'uso è alterno, con una preferenza però per la coppia *Vorbild* e *Vorbildung*.

inizio di arte o se ne deve restare un vestigio, ma l'uno può arretrare di fronte ad un altro fino quasi a sparire oppure emergere e predominare sugli altri. Pensiamo innanzi tutto a quel che capita purtroppo di frequente ed anzi in una certa misura caratterizza singoli periodi di tutte le arti, e cioè il fatto che l'abilità organica non è sviluppata in modo adeguato, il che impedisce di portare ad effettiva rappresentazione quel che è prefigurato [*das Vorgebildete*], in tal caso noi ci lamentiamo di una mancanza di abilità che impedisce il godimento delle invenzioni più ricche di spirito e sottrae anche ad un genio potente la gioia di un riconoscimento universale. Si tratta di una imperfezione della quale nelle prime fasi della sua produzione soffre quasi ogni artista molto ricco di spirito, fino a quando egli non ha felicemente elaborato il suo stile peculiare nell'esecuzione nonostante la povertà dell'ambiente che lo circonda oppure nella lotta con una tradizione ormai defunta. Ed è inevitabile che anche l'invenzione si configuri meno ricca, quando la trattiene la consapevolezza che i mezzi di esecuzione le sarebbero insufficienti. Essa deve, anche se vuole elevarsi al di sopra di questa scarsità e se rifiuta di farsi ricacciare indietro, apparire comunque carente, per via della incapacità di soddisfare le esigenze esterne: e così non rimane altro che una genialità che si affatica invano, la quale può sì annunciare il valore spirituale della personalità, sia pure non educata, ma apporta poco o nulla di durevole al tesoro comune dell'arte. Quando invece è presente solo in modo manchevole la capacità d'invenzione, nella quale si annuncia per la prima volta l'elevazione dell'eccitazione originaria a vera ispirazione, mentre ad una natura animata non mancano i momenti di eccitazione ed anche le abilità organiche in un determinato campo sono sviluppate in misura tale da poter soddisfare anche una capacità d'invenzione più potente, allora non accade, come forse si potrebbe pensare, che si affermi nuovamente il vecchio stato naturale [*kunstlos*] giacché questo né può mantenersi, quando ormai in una società si è sviluppato il senso artistico ed una vita artistica, né può la manifestazione naturale essere sufficiente per colui nel quale l'organismo si è plasmato faticosamente ad un qualche esercizio artistico per poter produrre anche qualcosa di più notevole. Accade in tal caso piuttosto che entrambi, l'eccitabilità che vuole esprimersi e l'abilità organica che desidera essere impiegata, si rivolgano ad una capacità inventiva estranea conveniente ad ambedue, e così sorge nell'arte il vasto e molto frequentato ambito dell'imitazione. Con questo termine intendiamo però due cose distinte. Non solo la produzione che segue modelli estranei, e perciò non amplia il campo dell'arte: una produzione, che in ogni genere e in ogni epoca occupa uno

spazio così esteso, da formare proprio essa la gran parte dei prodotti artistici, dalla quale si possono districare le poche opere originali solo a fatica. Ma rientrano in questa categoria anche coloro i quali offrono al piacere proprio ed altrui, ripetutamente, opere di altri, che appartengono all'ambito per il quale essi stessi hanno una disposizione: traduttori, rapsodi o finedicatori si pongono in questo modo al servizio dei poeti; incisori su rame al servizio dei pittori, per lo meno nella misura in cui essi partecipano ancora all'arte, cosa che tuttavia non potrebbe essere detta a proposito dei fonditori nei riguardi degli scultori; virtuosi di tutti gli strumenti, inclusa la voce umana, al servizio dei musicisti. Tutti costoro hanno una partecipazione attiva alla fase finale del lavoro dell'artista, anzi quest'ultimo spesso la lascia tutta nelle loro mani, ed ha bisogno di questi virtuosi dell'esecuzione non meno di quanto questi ultimi abbiano a loro volta bisogno di lui. Questa familiarità tra coloro nei quali l'invenzione artistica predomina a tal punto che l'abilità organica non può tenerle dietro, e coloro invece che hanno in soverchio la seconda e difettano al contrario della prima riposa appunto sul fatto che ciò che ognuno possiede di entrambi deriva dal medesimo tipo di eccitazione. A questo punto possiamo togliere a coloro a cui già manca il dono dell'invenzione anche l'abilità pratica, e così trovare la collocazione per gli appassionati d'arte non attivi in proprio ma con una disposizione per l'arte, i quali non potrebbero essere tanto appagati dal godimento dell'arte e tanto partecipi al progresso dell'attività artistica se non avessero in comune con gli artisti stessi per lo meno l'originaria eccitazione specifica. Difficilmente sembrerebbe possibile aggiungere a quanto osservato anche il terzo caso, ossia quello in cui siano presenti gli altri due elementi ma venga a mancare l'eccitazione, giacché noi abbiamo posto quest'ultima come l'origine prima degli altri due elementi. Eppure tutti i periodi di decadenza nella storia dell'arte hanno proprio questa causa. Se presso un popolo l'arte ha avuto un periodo di fioritura, è anche diventato un titolo d'onore o un dettame del lusso non solo possedere opere d'arte ma anche far istruire dei giovani aspiranti artisti all'estero. In questo modo l'arte viene praticata anche in mancanza di una genuina eccitazione, sulla base di motivazioni se non degne di biasimo per lo meno estranee, tanto che essa si perde ovviamente solo più in meccanismo privo di spirito o in false tendenze, fino a quando per avventura non si apra per lei una nuova vita⁹. Poiché noi possiamo ordinare sulla base di questi tre semplici elementi i differenti gradi e anche le distorsioni della vita artisti-

⁹ Tutta questa analisi può essere utilmente confrontata con quella contenuta in *Estetica*, cit., pp. 57-58.

ca in modo così semplice, sorge la domanda se noi non possiamo sviluppare anche i restanti diversi campi dell'arte, attraverso una più accurata osservazione, in forza di quegli stessi elementi. Il punto oscuro deve trovarsi evidentemente tra ciò che abbiamo chiamato eccitazione e ciò che abbiamo chiamato riflessione prefigurante, perché quando quest'ultima entra in azione, il campo artistico è determinato. La voce e gli strumenti che la imitano, la mano con i suoi differenti strumenti, lo stesso corpo si limitano a portare ad apparenza esterna quel che è già contenuto nell'archetipo [*Urbild*] interno; quando l'occhio interiore ha veduto, quando l'orecchio interiore ha sentito, allora si lavora per il senso esterno.

A questo proposito debbo innanzi tutto premettere che, anche se in precedenza gioia e dolore sono state introdotte come quelle eccitazioni delle quali la riflessione che procede artisticamente può farsi padrona, ciò non può valere in generale, come se ogni attività artistica derivasse da queste due eccitazioni, così che l'ispirazione fosse in tutte le arti la medesima e rimanesse solo da mostrare come ad una di esse si ricollegli la prefigurazione [*Vorbildung*] poetica e all'altra quella pittorica, e non può avvenire in modo esclusivo, come se da ognuna delle due derivasse immediatamente e senz'altro la riflessione prefigurante. Ciò può accadere soltanto nella misura in cui insieme ad entrambi è posto anche, o si sviluppa in questo processo autonomamente, l'impulso all'esteriorizzazione; quelle eccitazioni non sono l'ispirazione comune ad ogni arte ma ogni campo artistico ha la sua propria. Perciò la nostra domanda prende questa forma: Qual è in ogni arte l'eccitazione originaria, che racchiude già in sé l'impulso verso l'esteriorizzazione e trapassa perciò in una determinata formazione di un'opera, e che noi considerandola da quest'ultimo punto di vista chiamiamo preferibilmente *Ispirazione*? E allora bisognerà indagare in che misura le arti, per via della loro somiglianza o, se potremo spingerci fino a questo punto, per via della loro relazione con le altre attività dello spirito, ci autorizzano a ridurle, con tutti i loro effetti, sotto un unico concetto comune. Nella misura in cui riusciremo a farlo, potremo anche determinare l'estensione del concetto; se non riusciremo, dovremo decidere se questo tentativo sia inutile e se si debba aspettarsi un'altra soluzione del problema, oppure se si debba accogliere l'opinione secondo la quale le arti sono solo produzioni accidentali che si configurano ora in un modo ora in un altro, ora scompaiono ora si ripresentano, senza che tutto questo abbia relazione con qualche cosa di essenziale nello sviluppo umano. Se le cose, relativamente all'arte bella, stessero così, la gioia che noi proviamo per l'arte e l'amore che le portiamo dovrebbero comunque grandemente scemare; essa

scadrebbe tra gli abbellimenti meno significativi della vita e si dovrebbe ammettere che essa interviene in modo dannoso e tale da disturbare i compiti essenziali dell'uomo. Poiché questa opinione acquista tanto più spazio, quanti più tentativi infruttuosi la teoria esibisce...¹⁰.

2 [*Memoria letta il 2 agosto 1832*] Nella prima conferenza ho considerato due singoli settori artistici molto antichi e diffusi nel loro rapporto con l'espressione naturale [*Kunstlos*] analoga e ne ho derivato i tre momenti essenziali di ogni attività artistica, l'eccitazione, la formazione dell'archetipo [*Urbildung*] e la rappresentazione esterna. Ma in ciò non agiva affatto la convinzione che le opere d'arte debbano nascere da quegli stessi stati d'animo eccitati che trovano la loro espressione naturale [*natürlich*] nei suoni e nei gesti spontanei [*kunstlosen*]. Anzi, per confutare una convinzione di questo tipo non sarebbe nemmeno necessario domandarsi se le creazioni del pittore e dello scultore, le quali fanno a gara con la natura e anzi sembrano prescriverle le leggi, perché in esse noi scorgiamo una misura che solo poche delle formazioni prodotte dalla natura riescono a raggiungere, se quelle opere poetiche, nelle quali si spiega davanti a noi un intero mondo pieno di vita umana, se tutto questo sarebbe potuto scaturire da uno stato d'animo [*Stimmung*] dello stesso tipo di quello che trapassa nell'espressione naturale, seppure straordinariamente teso o accumulato in un tempo molto lungo. Ricollegandoci invece subito a quanto esposto in precedenza, ne segue che, non appena si introduce il momento della riflessione, a partire dal quale misura e determinatezza trapassano nel suono e nei gesti, l'azione è già sottratta all'influsso dello stato d'animo agitato; non è più la reazione verso l'esterno dell'animo colpito e scosso, ma da questo momento in poi diventa l'opera dell'artista. Anzi noi esigiamo dall'artista che egli ci metta nell'impossibilità di distinguere se egli rappresenta le eccitazioni sue proprie o quelle altrui. La mia intenzione in quell'accostamento consisteva all'inizio solo nel fatto di considerare insieme il campo dell'espressione naturale e quello dell'arte a partire dall'impulso comune a fissare in qualcosa di esterno anche i più passeggeri tra i moti vitali interni, di far trasparire al di fuori anche quelli che potrebbero rimanere facilmente del tutto nascosti, in modo che possa diventare secondo le capacità pubblico e comune anche l'aspetto più particolare; ed era mia volontà considerare come origine di ogni arte proprio questo impulso, il quale tuttavia, per produrre un'opera, deve in

¹⁰ Qui s'interrompe il manoscritto della prima conferenza.

qualche modo essere stato determinato. Ma per poter analizzare più precisamente il rapporto reciproco di entrambi, e spianarci così la strada per i nostri successivi passi, dobbiamo introdurre una considerazione ulteriore. Oltre all'espressione naturale e all'opera d'arte si trova ancora una terza cosa, che sta anch'essa in un determinato rapporto con quell'impulso. Se partiamo dal presupposto, in base al quale ho assegnato il suo luogo all'arte anche nella seconda conferenza sul concetto di sommo bene¹¹, e cioè che ogni singolo essere umano in base al suo sviluppo non è una particolare unità vitale solo spazialmente e temporalmente, ma anche – pur ammettendo comunque che vi siano circostanze in cui la differenza scompare, perché diventa infinitamente piccola – in ognuno è lo spirito stesso a farsi particolare, concepisce le diverse componenti essenziali del compito della nostra vita in rapporti diversi, si volge all'una o all'altra con inclinazione più o meno intensa, considerando questa da un punto di vista più elevato e quella da uno inferiore, e tutto questo ognuno in modo diverso dall'altro; bene, se partiamo da qui, io dirò che si dovrà anche ammettere che da ogni serie di azioni del singolo essere, quanto più lunga noi riusciamo a percepirla e quanto più varia essa è, tanto più verrà in luce e diventerà percepibile quella unità interna che noi siamo soliti chiamare il carattere dell'uomo. E così ritorniamo a ciò che spesso si dice e che anche prima è stato qui introdotto, che ogni vita morale e ben condotta è essa stessa un'opera d'arte, tanto più perfetta, quanto più chiaramente essa porta a rappresentazione quella unità. Però essa si distingue dall'opera d'arte vera e propria, sotto questi rispetti, in modo opposto a quello in cui se ne distingue l'espressione naturale. Infatti se anche alla base di quest'ultima sta lo stesso impulso, esso tuttavia non giunge a coscienza, bensì l'interno diventa un esterno involontariamente, e se in questo caso la manifestazione esterna non è qualcosa di interamente non libero soltanto nella misura in cui essa può essere frenata attraverso la volontà, nel caso che qualcuno voglia chiudersi in sé e nascondersi, qui vediamo il caso opposto. L'intera serie di azioni morali risponde in qualsiasi punto a quel compito di rendersi manifesta, e tutte quelle azioni sono scaturite da una libera decisione; ma l'intenzione non era indirizzata verso questa manifestazione, bensì in ogni azione era diretta a ciò che essa avrebbe dovuto produrre in vista del compito generale. L'arte in senso proprio si trova tra questi due estremi. Essa può da un lato rivelare l'interno solo nello sviluppo dell'attività, nella produzione,

¹¹ Cfr. la Memoria «Ancora sul concetto di sommo bene», letta il 24 giugno 1830, accessibile nella trad. it. di G. Moretto nel volume F. Schleiermacher, *Etica ed Ermeneutica*, Napoli, Bibliopolis, 1985, pp. 308; 316-318.

ma d'altra parte perché qualcosa sia un'opera d'arte la rivelazione non deve essere involontaria ma cosciente e voluta, e la produzione non deve avere altro scopo che il venire alla luce e il rendersi noto dell'interno; tutto quanto può ancora intervenire in questo processo può essere solo casuale e non può esercitare nessun influsso determinante sull'opera.

Se noi vogliamo connettere a questa caratteristica generale il nostro compito, consistente nell'indicare l'estensione del concetto dell'arte in questo senso più ristretto, ci toccherà non solo di dar conto di quelle produzioni che non hanno altro fine al di fuori della manifestazione dell'interiorità, e che la raggiungono effettivamente, ma dovremo anche poter considerare congiuntamente, ed in modo esclusivo, i diversi tipi di questa produzione, facendo chiaramente vedere che non ve ne possono essere in numero maggiore di quelli considerati. Non sarà dunque lecito accontentarci di sapere che ognuno di questi settori artistici porta effettivamente in luce determinati stati interni, ma dovremo essere sicuri che ognuno per sé o, se questo non accade, almeno tutti insieme nella loro connessione, rispondano completamente alla richiesta complessiva. La prima cosa l'abbiamo comunque già fatta. Se infatti si ammette che suono e gesto sono l'espressione naturale dell'interno messo in qualche modo in stato di eccitazione, e che non cessano di esserlo se anche l'immediata connessione tra i due momenti è tolta e gli elementi mimici o musicali armonizzati e ordinati tra loro vengono a formare un tutto, ne segue che musica e mimica vengono ad essere, non meno nella loro originaria semplicità che nella loro forma più sviluppata, produzioni rispondenti alla richiesta. Ma quanto è limitato questo modesto avvio rispetto alla totalità del compito! Sembra impossibile derivare da questi elementi naturali [*Naturelemente*] anche tutte le altre arti, delle quali pure non è mai stato messo in dubbio il diritto ad essere considerate tali, e sembra che non vi siano altre arti simili a queste prime. Eppure sarebbe meglio rinunciare alla nostra impresa, considerandone per il momento ancora impossibile la soluzione, piuttosto che ingarbugliarla per via di quel modo di fare sbagliato ma divenuto ormai troppo consueto in questo campo, in base al quale si chiedono prestiti all'esperienza e poi si mena tanto di qua e di là e si stravolge ciò che essa offre immediatamente, fino a che esso finisce per non assomigliare a se stesso e può quindi tanto più facilmente essere preso per qualcosa che è stato scoperto e che è dedotto da principi superiori. Ma anche il punto sul quale presentemente ci basiamo è difficile da mantenere, e sembra con le arti accadere la stessa cosa che accade con le virtù, che ora appaiono molteplici, ora sembrano essere una sola. Che cos'è infatti il suono

se non a sua volta anch'esso movimento, seppure movimento di un unico sistema organico? E se si volesse obiettare, che ciò non vale per i suoni artificiali degli strumenti, [si può rispondere] che essi non sono rispetto alla voce qualcosa di diverso da quel che per gli occhi sono le lenti, qualcosa che fa tutt'uno con l'organo, aggiunte artificiali ad esso, atte ad accrescere la capacità umana di emettere suoni, e a rendere percepibile anche all'orecchio esterno la musica interna, piena di presentimenti. E sarebbe allora il movimento, in questo senso ampio del termine, l'unica cosa per mezzo della quale si darebbe a conoscere la vita interiore? Mi si offrono ancora due punti ai quali è possibile ricollegarsi, in questa considerazione del movimento mimico e musicale. Innanzi tutto domando, da un lato: dove ha quest'ultimo il suo luogo? E dall'altro lato mi chiedo: quel peculiare modo di considerare il compito della vita, quella particolare armonia delle singole inclinazioni, non si dà a conoscere anche in un modo diverso da quello rappresentato dalla serie complessiva delle azioni? Per entrambe le domande io non conosco che la stessa risposta. Quei movimenti attraverso i quali la vita particolare di ognuno si dà a conoscere nella determinazione dei suoi momenti e nei cambiamenti degli stati, hanno la loro sede nella figura [*Ge-stalt*]. Il medesimo spirito nella sua particolarità che dà l'avvio immediatamente a quei movimenti, per sospingere avanti il momento, rispecchia anche quietamente se stesso e la sua essenza peculiare nella figura da lui stesso formata. Chi infatti vorrebbe negare che è lo spirito a sviluppare la figura, che le proporzioni tra le parti si modificano seguendo un rapporto del tutto diverso da quello che si ha nella vita animale, a misura che le vocazioni spirituali si manifestano, e che come ciò accade sotto i nostri occhi, deve essere anche accaduto nella radice segreta dell'esistenza? La figura è pre-determinata nei suoi tratti fondamentali in vista delle particolarità spirituali. Così come l'intelligenza si plasma in modi particolari, si manifesta anche come tale nella figura. Non è che io pensi di aver risolto in questo modo con pochi accenni la vecchia controversia sulla significatività delle parti rigide della figura, di ciò che è in sé e per sé fisso e non mobile¹²; mi basta che si ammetta che esse sono condizionanti per il movimento delle parti molli, e che la figura rigida sia riconosciuta come lo strumento che è costruito appunto in funzione di questa cerchia di movimenti mimici. Noi ci rappresentiamo inizialmente i movimenti significativi solo come reazioni ad un'impressione ricevuta dall'esterno, ma essi accompagnano anche ogni momento della pura autoattività come manifestazione di essa

¹² Allusione alle dispute suscitate dalla teoria fisiognomica di Johann Kaspar Lavater.

verso l'esterno. Noi abbiamo ora considerato l'attività dello spirito che produce la figura come rivelazione originaria dello spirito stesso nella sua unità peculiare; ma noi troviamo quell'attività anche nel corso della vita così come vediamo il movimento come un tentativo di portare all'esterno il contenuto interno di un momento. Io non menziono il misterioso esercizio di questo talento figuratore anche nella forma più arbitraria nel sogno¹³; e nemmeno il fatto che in caso di una elevata tensione l'animo proietta le sue immagini interne per lo meno ad una distanza tale che esso pensa di accoglierle in sé solo per mezzo dello sguardo esterno. Ma quanto spesso noi vediamo la realtà diversamente da come essa è, cioè non puramente quel che le cose portano al nostro occhio, bensì frammisto con quel che noi, ognuno nel suo modo proprio, ci figuriamo in proposito, sia per addolcirle, sia per radicarci più profondamente in esse. Quando noi scegliamo il nostro ambiente naturale in base alla diversità dei nostri stati d'animo, sia per tirarcene fuori sia per lasciarci andare ad essi, ora le ombre stagnanti ora l'aperto paesaggio soleggiato, ora le rocce sporgenti ora la rada boscaglia, quanto più noi ci rispecchiamo in ciò che ci corrisponde così armonicamente, quanto più noi ci rifiutiamo di vedere altro che questo, che cosa rappresenta questo comportamento se non una abbreviazione del processo della nostra propria produzione di immagini? Siamo lieti di scoprire quel che altrimenti avremmo noi stessi formato. Ma quanto spesso non produciamo noi stessi, o anzi, meglio, qualcosa non produce in noi figure viventi, non importa se in base al ricordo o no, quando si tratta di fermare un particolare momento spirituale o di richiamarlo alla memoria? Noi vediamo dunque il movimento significativo e appunto questa formazione di figure agire insieme e completarsi a vicenda; entrambi sono esteriorizzazioni della nostra determinatezza momentanea ugualmente originarie e ugualmente involontarie.

L'arte si è servita del movimento ed ha sviluppato da entrambe le sue forme degli ambiti artistici: perché non dovrebbe in modo analogo servirsi anche della produzione di figure? Quando le figure dello scultore e del pittore ci colpiscono con una determinata impressione, ci è facile applicare anche alle loro opere la medesima sensazione che proviamo dinanzi alle opere della musica, e cioè che essa sa portare giustamente alla luce il suono e il canto che abbiamo dentro di noi. E non giustifichiamo noi sempre attraverso l'impressione che ci fanno le figure di quelle arti la preferenza che accordiamo a coloro che nella vita reale si avvicinano maggiormente ad

¹³ Sul legame e sulle differenze tra l'attività artistica e il sogno si soffermano le *Vorlesungen über die Aesthetik*, cit., alle pp. 80 ss.

esse, come pure il nostro disappunto per quel che più se ne allontana? E non ritorniamo anche con ciò al nostro proprio interiore creare immagini? E il pittore di paesaggi non ci dà in ognuna delle sue opere una sorta di particolare figura accessoria per i nostri diversi stati sentimentali, così che noi, se questi ultimi fossero ben compresi, potremmo essere a nostra volta le migliori figure accessorie per i suoi paesaggi? Anche qui insomma ciò di cui l'arte si serve è ciò che originariamente è involontario. Qualcuno potrebbe forse dire che l'attività artistica in questo caso non si distingue tanto per il fatto che essa riconduce a misura quel che in origine ne era privo quanto perché essa porta a completezza e a chiarezza, fissandolo ed esteriorizzandolo, quel che altrimenti, essendo solo un'ombra, scomparirebbe immediatamente; ma i due procedimenti sono di nuovo la medesima cosa. La mancanza di stabilità è anche una mancanza di misura, la pura produzione dell'immaginare interno ottiene la sua determinatezza più in quel che esso deve significare che in se stessa in quanto manifestazione. In secondo luogo bisogna però anche notare che il movimento mimico e musicale, ma principalmente quest'ultimo, si servono quasi immancabilmente anche del discorso. Quanto più forte è l'eccitazione interiore – di qualsiasi specie essa sia – tanto più noi richiediamo che la figura che si muove parli anche, che il suono che si alza e si abbassa in modo indeterminato trovi parole; quando ciò non accade, noi ci preoccupiamo che il moto interno non si rivolga in qualche modo contro la vita stessa e non sbocchi in uno stato morboso. E non soltanto nel caso di una eccitazione sensibile noi esigiamo che il dolore si esprima in parole determinate, la gioia inaspettata prorompa in grida di giubilo, ci aspettiamo ingiurie dalla collera e parole dolci dall'amore: anche nei momenti spirituali vale la stessa cosa. Quando la pia devozione si dà a vedere solo nei gesti, noi temiamo che si distorca lentamente in informi arzigogoli; quando, in una pubblica disgrazia, la profonda sofferenza dell'animo patriottico si mantiene muta, noi abbiamo paura che esso non si rivolga nella passione ad azioni perniciose. Tanto naturale ci pare ovunque il passaggio del suono e del movimento nel discorso. Ma qual è qui il contenuto del discorso? In questo caso non è l'impronta del pensiero, che si trova sempre in qualche modo incamminato verso il sapere; anzi un animo così eccitato è del tutto distolto da quest'ultimo: noi non ci attendiamo alcuna informazione ed alcuna conoscenza; l'interna eccitazione deve trasfondersi nel discorso, che completa e rafforza l'espressione attraverso il suono e il movimento. Come cerca a preferenza di raggiungere il suo scopo? Esso descrive movimenti che alla persona eccitata sono negati; moltiplica

lodi e condanne con parole, che spesso non sono altro che specifiche interiezioni, e queste ultime sono appunto quel che nel linguaggio appartiene al suono non articolato. Qui non abbiamo dunque a che fare con il discorso in quanto esso è immediatamente identico al pensiero, né col discorso che serve alla vita pratica; si tratta di un campo proprio, del tutto analogo al suono e al movimento ai quali si unisce, e che è anch'esso soltanto la comunicazione di una determinatezza momentanea; chi ode deve solo riprodurre ciò che non potrebbe essergli dato con altrettanta facilità e sicurezza nella forma del suono e del movimento. Ma proprio mantenendosi discosta dal pensiero e dal dominio del sapere quella interiore formazione di figure trapassa anche in discorso. L'immagine interna, non importa se essa sia semplice o composta, vuole manifestarsi all'esterno, ma riesce a comunicarsi per mezzo della descrizione solo in parte e spezzettata. E tuttavia, anche se ricordo, a guisa di premessa, che questa espressione involontaria si addice anche agli stati spirituali più elevati, posso sperare a malapena di essere ascoltato, e ancor meno di essere creduto, se procedo oltre e dico che l'arte si serve anche di questa integrazione del suono e del movimento attraverso il discorso eccitato, di questa trasmissione dell'interna produzione di immagini in rappresentazione verbale, e che in questo modo nasce la poesia e si unisce al cerchio delle arti, così che si può dire che tutte le arti scaturiscono da quella originaria e involontaria espressione dell'animo commosso. Ma pure penso che si dovrà ammettere, quando si tengano fermi gli elementi, che nella poesia tutto vuole diventare immagine. Il pensiero non ha un luogo autonomo all'interno della poesia. Anche nel campo della lirica la più sublime massima, perfino quando comunica qualcosa in base alla più profonda intuizione della natura, perfino quando incitando o ammonendo rappresenta i caratteri delle azioni umane, non può essere la stessa e significare la stessa cosa, ma proprio per ciò non può apparire nello stesso modo, bensì deve essere totalmente indirizzata allo scopo di portare a rappresentazione in tutti questi casi uno stato interno. Così anche nel caso della cosiddetta poesia didattica (su cui pure da gran tempo si discute) le descrizioni di cose o azioni, se essa vuole restare poesia, non sono dirette effettivamente alla conoscenza degli oggetti, e se da esse si apprende qualcosa, questo non è un merito in più ma semplicemente non è un merito, giacché il vero oggetto è solo la via seguendo la quale si sviluppa la rappresentazione di una esistenza, non importa come interiormente determinata. Quale netta differenza tra quella rappresentazione storica che non supera i propri limiti e una rappresentazione epica o drammatica! Ma proprio il superamento dei limiti è una

prova, da entrambi i lati. Non biasimiamo lo storiografo quando giudica, loda e condanna, ma lo biasimiamo certamente, quando egli ci fa troppo notare quanto egli stesso sia commosso dagli avvenimenti che descrive. Per quanto egli possa mantenere pura la sua prosa, noi vediamo insinuarsi nella sua opera un tono lirico. E quando il poeta epico o drammatico, per quanto i suoi versi possano essere belli, fa parlare i suoi personaggi come solo è consentito in un prologo, noi non solo troviamo tutto ciò manchevole, ma ci pare che egli abbia frainteso la natura del suo genere letterario. E come è marcata la contrapposizione tra una discussione scientifica per la quale si sia scelta la forma epistolare – sia consentita la precisazione, che questa non è sempre inadatta – e un poema romantico, che proceda per lettere! Come spiace, quando quest'ultimo scade dal lirico al didattico! E quanto è comico, se nel primo caso qualcuno per amore della forma ritiene di dover guarnire le sue ragionevoli posizioni con gli sfoghi della fantasia! Ma su cosa fonderemo la distinzione? Alla parola corrisponde la rappresentazione, ma questa stessa oscilla tra la formula e l'immagine, e tutte le forme del linguaggio, che esprime il sapere, si contrappongono a seconda che i loro elementi siano piuttosto formula o piuttosto immagine. Ma il discorso poetico non sta tra formula e immagine; non è l'immagine, nella misura in cui questa è per così dire il rivestimento della formula, uno schema generale posto sotto determinate relazioni; il discorso poetico non appartiene affatto al lato logico del linguaggio, ma a quello musicale¹⁴. Nulla di ciò che appartiene alla via che porta alla scienza, e che ha avuto la sua origine in essa, può diventare poesia, esso dovrebbe allora completamente trasformarsi ed essere diventato un altro; piuttosto tutti gli elementi poetici debbono essere stati innanzi tutto visti e poi traspolti in linguaggio, ma originariamente dipendono da quella interna formazione di figure che, nello stesso modo del movimento e del suono, si è originata dall'interiore determinatezza dell'essere peculiare. Se consideriamo ora, sul presupposto di questi elementi, la totalità delle produzioni poetiche, dall'interiezione che vuole articolarsi fino alla rappresentazione dell'immagine di un mondo nell'epos o nel dramma, salta agli occhi che quest'arte può abbracciare la totalità del compito meglio di qualunque altra. Come l'es-

¹⁴ Su questa teoria, criticata da Croce (cfr. «L'estetica di Federico Schlegel», ora in *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 19672, pp. 211-212) si possono ancora vedere utilmente le osservazioni di A. Corsano, «La psicologia del linguaggio di F. Schlegel», in *Giornale critico della filosofia italiana*, VI, 1940, pp. 121-139. Sulla teoria del linguaggio in Schlegel si veda pure H. G. Gadamer, «Das Problem der Sprache in Schlegels Hermeneutik», ora in *Kleine Schriften III*, Tübingen, Mohr, 1972, pp. 129-140.

sere peculiare del singolo non si manifesta solo nella serie delle sue azioni, ma può essere intuito già nella sua figura esterna, così la poesia trasporta queste immagini in serie di azioni e di stati, e può perciò raggiungere i risultati più estesi nel modo più vario, così come può pure rappresentare nel modo più vivace anche le cose più minuscole. Le cose più minuscole, per esempio nel modo in cui riproduce l'impressione più passeggera nell'epigramma, nella più piccola delle forme liriche; le più estese, per esempio nel modo in cui essa porta a manifestazione nelle sue grandi opere non solo la vita propria del singolo ma anche quella propria di un intero popolo. Ma in questi differenti campi, mimica e musica, pittura e scultura, e in quello della poesia che si oppone a tutti gli altri, noi abbiamo preso in considerazione l'intero campo dell'arte, nel modo in cui esso porta complessivamente ad intuizione in una riflessiva misuratezza l'individualità interna attraverso l'individualità esterna. Ma sebbene l'arte porti ad intuizione solo il singolare attraverso il singolare, ne segue tuttavia che, se consideriamo insieme tutte le produzioni artistiche, poiché in ogni singolo essere spirituale si rispecchia il mondo intero, ma in ognuno in modo diverso, giacché egli sviluppa nei momenti della sua vita la sua essenza peculiare, in quelle produzioni viene rappresentato anche l'intero mondo, secondo tutte le diverse maniere.

Torniamo ora, tenendo presente tutto quanto si è detto fin qua, alle nostre prime affermazioni, che suono e movimento sorgono originariamente da una situazione di affezione, che l'arte tuttavia comincia solo quando viene superata la coincidenza tra lo stato di commozione e la manifestazione esterna, e che non è più possibile affermare che l'attività artistica procede dallo stato di commozione, quanto piuttosto è essa stessa uno stato commosso e, se la sua esteriorizzazione riceve misura e determinazione, come suono o movimento, ciò non accade per via della commozione ma perché è già subentrata in esso la sua attività artistica, e che all'artista deve essere indifferente se egli interviene, attenuando o accentuando, sulla sua propria o sulla altrui commozione, purché ne abbia la giusta conoscenza. Bene: si potrebbe allora tenere per stabilito che, nella misura in cui l'arte è connessa alla esteriorizzazione immediata, non vi possono essere settori artistici in numero superiore a quello mostrato; ma la domanda formulata alla fine della prima memoria, cosa dia in generale l'impulso all'arte, perché alcuni siano artisti e altri non lo siano, perché vi siano diversi settori artistici, quando anche solo uno potrebbe soddisfare il compito, per quali motivi alcuni diventino pittori e altri poeti, e cioè, in definitiva, quale sia l'ispirazione [*Begeisterung*] particolare ad ogni singola arte, la cui

esistenza fu già allora ammessa, su tutto ciò noi siamo ancora del tutto all'oscuro.

Innanzitutto io vorrei a rigor di termini negare il principio, che non tutti sono artisti ma alcuni sì e altri no. Considerate infatti che vi è una moltitudine di uomini, nei quali l'arte si trova comunque, per quanto essa sia imperfetta. Ovunque vi sia una vita animata, se anche poco sviluppata da un punto di vista spirituale, dove appena la necessità della vita lasci un po' di spazio per il libero gioco, e la durezza e la povertà dell'ambiente non sia tanto aspra da impedire il manifestarsi di un barlume di grazia, lì si trova anche l'arte. Musica e mimica – giacché evidentemente a quest'ultima appartiene anche la danza – sono le arti che hanno il massimo numero di praticanti; la poesia – sebbene qui gli artisti veri e propri siano di meno – viene apprezzata negli ambienti più vasti, e solo i due settori della scultura e della pittura debbono accontentarsi di un riconoscimento più ristretto. Tutti coloro, tuttavia, che si accostano in qualsiasi modo alle opere d'arte debbono anch'essi venire considerati come artisti. La sensibilità e la produttività sono solo due gradi diversi, l'arte è la stessa nell'appassionato e nell'artista, e non solo in colui che giudica con una certa proprietà, ma anche in colui il quale si limita a godere effettivamente dell'arte e si sente più o meno appagato. L'impulso quindi è affatto universale. È universale la volontà di esteriorizzarsi dell'interno, ed universale è anche il bisogno di ritmo e di armonia, connaturato nell'uomo nel tipo della sua figura e nei suoi movimenti vitali essenziali. Ma per trovare le ispirazioni particolari che presiedono ad un'arte o ad un'altra, noi dobbiamo guardarci dall'addentrarci troppo nella differenza dei singoli sottogeneri ma ancora di più dal pericolo di scambiare l'ispirazione per l'arte particolare con l'interesse che commissiona all'artista i suoi lavori, ossia l'interesse per coloro per i quali egli lavora, i quali naturalmente nei lavori di lui vogliono vedere espressi se stessi e rappresentate le loro condizioni. Sarebbe curiosa, ad esempio, la supposizione che i pittori, i quali hanno trattato di preferenza personaggi ed episodi della storia sacra, lo abbiano fatto in base ad una ispirazione per il cristianesimo. Certamente se il loro tempo non fosse stato infiammato dal cristianesimo, se i devoti non avessero avuto il desiderio di vedere nelle immagini se stessi e il loro pio sentimento, anche i pittori avrebbero scelto altri soggetti. E se avessimo ragione di ritenere che il pittore, che non producesse altro che sacre famiglie, fosse un agnostico, potremmo biasimarlo per aver rivolto la sua arte ad un soggetto, che per lui non era niente; ma questo biasimo colpirebbe la sua moralità, non la sua arte. Se egli avesse avuto un tale difetto d'invenzione per

quanto attiene ai suoi oggetti da far sì che essi si muovessero sempre in una cerchia ristretta, oppure che egli li prendesse sempre in prestito da altri, allora potremmo trovare manchevole il suo spirito. Ma se le sue immagini in quanto tali fossero ricche e varie, noi vedremmo che egli abbracciava appieno il suo dominio artistico, e si rivelava in tutte le parti di esso; ed egli avrebbe diritto allora, come artista, ad un pieno riconoscimento. L'ispirazione peculiare di ciascun campo artistico è determinata soltanto dall'espressione immediata che l'artista trasforma in opera d'arte, ma in modo tale, che egli attraverso la comprensione ispirata [*begeisterte*] ne crea per così dire di nuovo l'intera essenza o la amplia a tal punto, che essa non è meno opera dell'arte che della natura. Non avendo dunque altri elementi che questi appena visti, noi assegniamo il movimento all'artista mimico, il suono al musicale, diciamo che della figura partecipano pittore e scultore, e il discorso che si manifesta assieme a tutte le altre forme lo assegniamo di nuovo interamente ed esclusivamente al poeta. L'artista mimico è ispirato dalla mobilità e dall'espressività della figura umana. Perciò non solo il suo sguardo è sempre rivolto ad accrescere e a disciplinare la sua intuizione, ma egli deve continuamente diventare oggetto di studio per se stesso. Ma quante cose non dobbiamo noi a quest'arte! Quanto resta sgraziato e goffo l'aspetto esteriore dell'uomo, e come resta indietro nello sviluppo armonioso, dove non c'è né ginnastica né orchestica¹⁵ né mimica drammatica! Certamente la metà di tutti i bei movimenti debbono essere ascritti a merito dell'arte, e lo svariato e ricco gioco tra quel che è naturale [*natürlich*] e quel che è convenzionale in questo campo tradisce in modo peculiare la cura e la potenza dell'arte stessa. Anzi perfino le stravaganze nello stile di vita, che troviamo tanto spesso presso questi artisti, offrono testimonianza dell'esistenza e della forza di questa ispirazione. Ma certo essi favoriscono l'arte solo nella misura in cui hanno sensibilità per tutti i moti spirituali, perfino quelli che si rispecchiano nel modo più delicato sulla superficie corporea. Il musicista è ispirato dalla connessione tra la mobile voce e i suoni della vita, sebbene nessuno si aspetti da lui che egli provi partecipazione immediatamente per quel che gli viene offerto da rappresentare. Anche quando segue il poeta, il musicista migliore si sforza di pervenire all'indipendenza, e si trattiene a stento, e mai interamente, dal separare la sua opera da quella di lui. E certo il suo più grande trionfo si ha quando egli dice del tutto addio al linguaggio, e dà corpo a tutti i brividi vitali in una pienezza infinitamente mutevole di melodie e consonanze.

¹⁵ Ossia l'arte della danza, che Schleiermacher in *Estetica*, tr. it. cit. pp. 103 ss., distingue dalla mimica in senso stretto e dalla pantomima.

E quanto hanno creato nel corso dei secoli i virtuosi in questo campo! Da quali profondità della natura essi hanno saputo trar fuori un mondo di suoni che sarebbe sempre rimasto assopito nel legno e nel metallo senza il presago sforzo dell'arte! Ma come distingueremo il pittore e lo scultore? Il puro disegnatore è evidentemente il punto di indifferenza tra i due. Lavora sulla superficie, come il pittore; ma chi potrebbe considerare i suoi contorni senza luce ed ombre, come se dovessero costituire degli studi per il pittore e lo scultore? Il pittore non ha a che fare solo con le figure, e ancor meno la sua vocazione è quella di elevarsi dall'esteriore all'interiore e di mettere in luce in quello il legame con questo, ma, poiché la sua vita è tutta concentrata nell'occhio, egli è ispirato dal rapporto di questo con la luce, attraverso la quale le figure divengono visibili per noi; come pure entrambi agiscono l'una sull'altro e si modificano. Quando egli ha trovato la verità in questo campo e riesce a rappresentare una grande parte di questa verità in uno spazio proporzionalmente molto piccolo, allora egli è soddisfatto. Perciò egli ha per la prima volta veramente raggiunto il suo scopo quando riesce a rappresentare sulla superficie la profondità. E tuttavia le figure non gli sono indifferenti. Quanto più ricche ed inesauribili sono le relazioni delle forme viventi alla luce rispetto a quelle delle forme morte! E tuttavia non dimentichiamo, da un lato, che colui che dipinge una natura morta, nella quale non c'è nulla di vivo, se sa rendere la profondità è comunque più pittore di uno che mette l'una accanto all'altra su di una linea le figure più ricche di animazione; e dall'altro, non esigiamo che il pittore di quadri storici debba essere ispirato dall'eroe che egli rappresenta nel corso di un'impresa pur così grande. Se ciò avviene per opera del poeta o dello storico, gli accade bensì qualcosa di puramente umano, ma ciò non giova alla sua opera in sé e per sé. Noi lo stimiamo, quando vediamo che si trova a suo agio con soggetti elevati e nobili. Ma se ciò non accade, noi non ci preoccupiamo per lui in quanto artista, purché l'ispirazione propria della sua arte lo possieda appieno. Infatti noi possiamo contare ovunque nella società su di una distribuzione tale che non solo quelli che sono animati solo dalle futilità troveranno i loro portavoce tra gli artisti, ma gli animi più profondi e più nobili se ne andranno a mani vuote. Gli scultori a differenza dei pittori hanno a che fare esclusivamente con la figura; noi ci occupiamo qui solo di coloro che hanno a che fare con figure viventi, e mettiamo da parte quelli che esercitano la loro arte in modo matematico, paghi di avere indicato agli architetti il luogo loro proprio, e conservando la domanda sull'ispirazione loro peculiare per un altro luogo. Quei primi sono ispirati immediata-

mente dalle forme viventi, e vogliono farle esclusivamente valere nella loro verità. Poiché le loro opere si espongono alla piena luce da tutti i lati, si sottraggono all'influenza di questa, ragione per cui tutti i gruppi, nei quali una parte può mettere in ombra un'altra, si trovano già ai limiti della loro arte e richiedono di essere trattati con grande cautela. Invece lo scultore invita sempre il senso del tatto, con la forma, a tentare la vita delle figure, anche se la materia rende quasi sempre sgradevole il contatto. Poiché però la figura, collocata così per sé, è anche interamente se stessa, e la situazione determinata ha su di essa un'influenza solo tenue, ed è quasi sempre subordinata, tra lo scultore e il poeta si ha un rapporto inverso rispetto a quello che unisce il pittore e il poeta. Il pittore prende spesso e volentieri il suo soggetto dal poeta, mentre invece non accade facilmente che sia il pittore ad ispirare il poeta. Al contrario è sì possibile che anche la figura dello scultore sia sorta traendo spunto dal modo in cui un eroe è stato mostrato in azione nell'epos o nel dramma; ma altrettanto spesso accade l'inverso: anche solo far muovere la figura, che è nata come canone di una qualche forma di vita e vetta fantastica dello scultore, diventa un compito degno e bello per il poeta. Ma che diremo ora di quest'ultimo, dove troveremo la sua ispirazione specifica? Quella che in tutti i poeti è la stessa non può proprio per ciò consistere in altro che nel fatto che tutti i poeti senza eccezione sono ispirati dal linguaggio, così come gli artisti mimici lo sono dalla figura corporea e i musicisti dal suono, tanto che noi non dobbiamo fare altro che trasportare al caso presente tutto quello che dicemmo allora, e considerare il linguaggio in quella accezione che è già stata determinata precedentemente. Infatti per quanto il poeta debba possibilmente saper disporre dell'intera estensione e contenuto del linguaggio, egli ha tuttavia immediatamente a che fare non con la componente logica di esso: è l'aspetto mimico e quello musicale, quello pittoresco e plastico del linguaggio a costituire la sua ispirazione, quello mediante il quale egli può portare a termine il compito di ogni arte, e può far sì che il lettore immagini, come se avesse personalmente veduto, e stimolarlo, anche senza l'aiuto della musica, come se solo ora gli divenisse comprensibile dove lo voleva condurre il flusso dei suoni, che gli si rende nuovamente presente. Infatti queste arti sono tanto affini che, anche quando sono separate, le loro opere si collegano tuttavia le une alle altre e si accompagnano e rafforzano a vicenda. Da questa convinzione che sia il linguaggio, e precisamente il linguaggio che si possiede dall'infanzia e che dunque contribuisce a costituire l'esistenza propria, ciò da cui scaturisce la specifica ispirazione poetica, io non mi lascio sviare da qualche poeta il quale

ritiene che sia proprio il linguaggio che l'ostacola nel raggiungimento dell'eccellenza nella sua arte, né da coloro che, essendo per così dire più aperti al mondo, fanno poesia in più di una lingua. Certo, si possono udire anche obiezioni del tutto diverse, e di maggior peso. Meno che mai io voglio negare che in tutte le arti la teoria viene dopo la prassi, e che dunque le richieste che noi facciamo valere nei confronti degli artisti sono derivate dalle loro opere, e tuttavia la perfezione di queste ultime deve pure originariamente essere derivata dalla loro ispirazione. Quando noi tutti richiediamo al poeta che egli elabori i suoi caratteri in modo coerente, e che non ci dia scosse con mancanze di verosimiglianza, tutte queste richieste si accordano con quella sorgente delle sue produzioni? Io rispondo che queste richieste fanno per così dire il paio con quelle che si fanno al pittore, di non confondere le epoche dei suoi personaggi con l'abbigliamento o l'ambientazione, in modo da non metterci per quanto possibile in contraddizione con quel che noi sappiamo da altre fonti sul suo soggetto. Si tratta di intercessioni che noi facciamo per noi stessi, di consigli che noi diamo con l'occhio rivolto a noi, sul modo in cui l'artista può rendersi il compito facile o difficile; ma quando egli non ci concede tempo per quei calcoli, quando egli supera ogni impatto sgradevole, prima ancora che noi ne prendiamo chiara coscienza, per via della magia della parola, allora egli ha avuto partita vinta al di là delle nostre richieste. Mentre invece quando i suoi personaggi non dicono cose che ci possano catturare, quando il poeta non conquista con il suo linguaggio la nostra fantasia, eccitandola, allora, per quanto tutte quelle altre cose possano essere trattate con precisione, noi ci volgiamo altrove. Se però qualcuno si meraviglia del fatto che il poeta deve essere ispirato solo dal linguaggio e non dalle idee, noto che, certo, è difficile accontentarsi di espressioni dal significato tanto oscillante. Ma io sostengo pur sempre che se voi vi impadronite delle vostre idee in altro modo che attraverso il linguaggio, allora esse sono anche, in questa misura, a lui estranee; e che, anche nella misura in cui appartengono al linguaggio, non dovete credere che esse conquistino il poeta in forza della loro esattezza, bensì solo in forza della loro vivacità. Egli le ricercherà proprio in forza di questa; come potrebbe egli altrimenti pervenire a compiere un'opera, egli o anche gli altri artisti?

Immaginiamoci infatti questi artisti, ognuno animato dalla sua ispirazione specifica e sempre teso alla produzione: essi sono da tutti i lati stimolati in modo altrettanto indeterminato; da dove può dunque provenire loro un momento di formazione d'archetipo [*Urbildung*]? A questo fine noi dobbiamo immaginarceli in

contatto con la vita; essi devono sapere ciò che muove il mondo che li circonda; deve essere loro chiaro il modo in cui possono soddisfare il bisogno da tutti avvertito, ma che chi non è artista non sa soddisfare, di riuscire a comunicare esattamente la propria interiorità; e allora sorgono per loro degli archetipi [*Urbilder*], che essi poi riproducono all'esterno [*ausführen*]. Quanto più lo spirito è sviluppato nella vita che li circonda, quanto più il passato si unisce con il presente, quanto più gli interessi generali compenetrano ogni altra cosa, tanto più ricco si apre per loro il campo e tanto più grandi saranno le opere che potranno produrre; quanto meno tutto ciò accadrà, tanto più essi dovranno cercare il singolare ed il limitato. Ma questo è proprio il compito comune a tutti gli artisti, ed è solo una curiosa confusione il fatto che si sia soliti chiamare "il poetico" nelle arti questo legame degli oggetti con la vita. E così noi torniamo ai nostri tre momenti. Ogni arte si serve di uno di quei grandi strumenti spirituali di eccitazione e di rappresentazione, che esprimono i più intimi rapporti dello spirito con la natura, e coloro ai quali la natura ha fatto il dono di possedere uno di essi in modo particolarmente notevole, sono perciò stesso candidati ad essere interpreti di tutti gli altri. Essi creano le loro opere nell'interesse di questi ultimi, ai quali si indirizzano nella loro particolare vocazione, ma nell'esecuzione essi dimostrano una perfezione che solo i loro compagni d'arte sono in grado di riconoscere appieno, ed è proprio solo il loro riconoscimento quel che rinnova sempre daccapo la loro ispirazione.

3 [*Manoscritto incompiuto*] Se io ripercorro mentalmente i risultati delle due memorie che ho avuto l'onore di leggere all'Accademia al fine di rispondere alla domanda, se si sia tenuto fede al titolo, il che può essere accaduto solo se l'oggetto, ossia quel che noi chiamiamo arte in senso stretto, ovvero anche indichiamo mediante l'espressione di "arte bella" è stato mostrato nella sua separazione dagli altri ambiti più strettamente affini, e correlativamente nella sua coesione come un tutto completamente connesso, in modo tale che si mostrasse che nulla che appartiene a tale ambito non trova la sua collocazione nella cerchia che si è delimitata, debbo dire comunque che ciò è accaduto non nella forma rigorosa di una dissertazione redatta in brevi proposizioni, ma in una forma più libera, che io reputo più adatta alle nostre riunioni, anche nel caso di discussioni strettamente scientifiche di questo tipo. Se io considero congiuntamente i punti stabiliti, posso richiamare quanto segue. Poiché ho preso le mosse dalla mimica in senso lato, ossia dall'arte dei bei movimenti, in quanto essa è l'arte che ha bisogno dell'ap-

parato più ridotto, giacché essa realizza la propria opera mediante il corpo dell'uomo e i suoi vestimenti, è stato facile per prima cosa rimandare ad un ambito connesso a tale arte in base al contenuto ma naturale [*Kunstlos*] quanto alla forma, ma contemporaneamente distinguerlo da essa in modo determinato, e stabilire per ogni arte, in base al fatto che essa produce insieme alle sue opere anche misura e regola, un carattere generale, e cioè che questa attività viene in pari tempo connessa fin dall'origine ad uno stato d'animo determinato, quello rappresentato da una intensa eccitazione, che noi dobbiamo in ogni circostanza presupporre, giacché altrimenti misura e regola potrebbero condurre solo alla meccanicità o ad una meccanica prosecuzione di ciò che in origine era arte, come pure, a partire da qui, potrebbero essere mostrati anche gli avvicinamenti di entrambi tra di loro. Ancor di più è stata superata la differenza determinata tra essi per via del fatto che, a torto o a ragione, ogni arte bella è stata mostrata solo come automanifestazione dell'artista. In base a ciò è stato escluso dal dominio dell'arte tutto quel che è compiuto in vista di un fine determinato. Si deve fare attenzione a quel che dice Platone, e distinguere radicalmente la *χρηματιστική* come una abilità distinta e di tipo del tutto diverso, così che non le venga lasciata alcuna voce in capitolo quando si tratta di stabilire il modo di procedere nell'ambito di una arte vera e propria¹⁶. Stabilendo poi anche il principio¹⁷ che l'automanifestazione, se ne deve scaturire un'opera d'arte, deve essere volontaria, si esclude anche un altro uso del termine, quello che si verifica quando si parla di un'arte di vivere e s'intende con ciò il complesso delle azioni libere di un individuo, considerato come un'opera d'arte. Infatti in ognuna di esse considerata isolatamente si vuole qualcosa di diverso dal mero portare se stessi a rappresentazione attraverso di essa in unione con tutte le altre. La stessa cosa vale anche a proposito di ciò che si è soliti chiamare arte nelle opere e nelle produzioni scientifiche; seppure in questo caso l'automanifestazione ha maggior campo. Anche da questi lati dunque il nostro oggetto è del tutto delimitato. E se prendiamo ora in considerazione l'altro principio, che non si dà altra automanifestazione se non per mezzo del movimento e del suono, o anche della produzione della figura e del linguaggio, ne consegue, nella misura in cui la considerazione è esatta, che non vi possono essere altre arti al di fuori di quelle in precedenza introdotte. Infatti, se anche all'interno della formazione di figure sono state nominate solo pittura e scul-

¹⁶ La 'crematistica' è l'arte di arricchirsi. Cfr. Platone, *Gorgia*, 477-478.

¹⁷ Seguiamo qui il testo stabilito da Jonas a preferenza di quello edito da Lehnerer, che contiene evidentemente un errore di stampa.

tura, non solo a quelle due si ricollegano i settori artistici affini e più limitati, nella misura in cui non trapassano in opere in modo solo meccanico, ma è stato indicato espressamente per lo meno il luogo che spetta anche all'architettura, e allo stesso modo può trovare la propria collocazione anche l'artista dei giardini, giacché egli in uno stile può presentarsi come un architetto che opera con la materia vegetale, nell'altro come un paesaggista che lavora con la materia vivente¹⁸. Anzi, diversi uomini celebri non dovrebbero svalutare troppo facilmente persino gli esercizi con un cavallo ben addestrato: non sarebbe difficile ricomprendere nell'arte dei bei movimenti anche questi movimenti da centauro, se soltanto fosse possibile evitare che al cavallerizzo si venisse ad aggiungere anche il funambolo. Anche il concetto della poesia deve essere assunto nell'estensione appropriata, in modo che non risulti impossibile fare poesia anche nel discorso in prosa. Ma quel che è importante non è solo considerare complessivamente quel che riguarda le arti, ma anche evitare che attraverso una teoria troppo ristretta vengano esclusi in modo ingiustificato dallo spazio che invece indubbiamente meritano i generi di minore impegno nei singoli campi artistici. Pregiudizi in proposito hanno avuto corso per un periodo molto lungo, e non solo presso le masse prive di senso artistico, e forse non sono ancora del tutto superati. E tuttavia nulla è più sicuro del fatto che coloro che non riconoscono l'arte anche nelle sue produzioni di minor impegno non comprendono affatto la vera essenza di un'arte, e che essi certamente anche nei prodotti di maggior respiro scorgeranno piuttosto tutto il resto che quel che costituisce l'essenza vera e propria dell'arte. Bisogna perciò da un lato affermare che l'influsso morale di ciò che viene rappresentato non può né accrescere né diminuire il valore di un'opera d'arte, dall'altro si deve comprendere con tanta penetrazione l'ispirazione propria di ogni arte, che in base ad essa possano prendere il posto che loro compete anche le altre produzioni di minore impegno di quell'arte. Se anche quei pregiudizi precedenti non si incontrano più nell'abito predominante tra il pubblico che giudica l'arte, tuttavia la teoria deve contenere un principio determinato che distolga e metta in guardia da essi. Dunque, attraverso i principi stabiliti nelle due memorie il compito che io mi ero proposto sarebbe almeno formalmente soddisfatto, se solo i principi stessi, in forza del loro contenuto, ricevono approvazione e consenso. A questo fine però ho l'impressione che manchino ancora due cose, ed è per questo che

¹⁸ Allusione ai due stili nel giardinaggio: alla francese o architettonico e all'inglese o pittorico-paesaggistico. Cfr. *Estetica* tr. it. cit. p. 128; *Vorlesungen über die Aesthetik*, cit., pp. 479 ss.

mi sono permesso ancora queste aggiunte. Innanzi tutto, dal momento che io ho ricondotto l'ispirazione specifica di ogni singola arte alla sua peculiare maniera di manifestarsi, ne deriva comunque che ogni opera, anche la più piccola, purché soltanto in essa quella ispirazione si dia a vedere in modo innegabile, deve essere ammessa come tale. E tuttavia in questo modo sembra messa da parte ogni differenza che non sia quella della perfezione tecnica, così che un pittore di animali o un Breughel degli inferni, se solo essi fossero impeccabili nella forma e completi nel trattamento della luce e dei colori, dovrebbero essere messi sulla stessa linea di un Raffaello o un Leonardo, e di un simile criterio di valutazione non si può predire che esso si potrà mai affermare. E certamente suonerà quanto di più inaccettabile per ognuno il ricordare che come caratteristica peculiare del poeta era stato indicato il fatto di essere ispirato dal linguaggio. Perché ne potrebbe seguire che ogni versificatore, che è preciso nei metri e se la cava bene con la musicalità, anche se non è altro che un abile parolaio, potrebbe essere annoverato nelle prime file dei poeti, indipendentemente da ogni contenuto. Il secondo punto è il seguente. Il principio che ogni attività artistica è soltanto automanifestazione può essere ben valido al fine di distinguerla da tutto quel che viene fatto o intrapreso in vista di uno scopo qualsiasi. Ma se noi domandiamo inoltre che cosa l'artista manifesti di sé medesimo, se la stessa cosa in tutte le arti, oppure, nel caso che manifesti cose diverse nelle diverse arti, se queste entrano comunque in connessione e, pur come differenti, formano un tutto, oppure se la connessione tra le arti è solo quella esteriore, il modo in cui esse sono legate a mezzi di espressione diversi e ben determinati; se ci chiediamo tutto ciò, la risposta non sembra essere stata data in quel che si è detto fin qui. Una cosa è stata detta abbastanza chiaramente: che nell'arte non si esprime il sé che sente e viene stimolato ora in un modo ora in un altro, e che produce le espressioni naturali [*kunstlosen*] che stanno alla base della mimica e in parte anche della musica. Poiché infatti anche queste, nell'atto stesso in cui diventano arte mediante l'intervento di misura e regola, vengono separate da quei momenti di semplice affezione, e l'artista mimico deve inoltre renderci impossibile distinguere, se egli ci rappresenta moti del suo proprio animo oppure non suoi: già per questi due motivi la sua produzione artistica non può essere la manifestazione della sua affezione. E quel che è stato detto in seguito, che, se uno s'immagina staccato dal contesto immediato, si può anche andar oltre e immaginare che la materia che serve per queste automanifestazioni venga raccolta durante un intero periodo di tempo e soltanto poi sbocchi in rappresentazione;

tutto questo, se deve essere connesso alla variazione degli stati d'animo, può ben essere valido per molti artisti e per molti generi d'arte, ma è impossibile che valga in universale. Infatti che mai potrebbe essere un qualcosa che si produce ininterrottamente e naturalmente, e che sta con la pittura o con la musica nello stesso rapporto in cui stanno i suoni o i gesti naturali con la mimica e la musica? Qualcosa del genere non potrebbe certamente venir trovato. Ma anche in senso generale si dovrebbe essere in grado di dire che coloro i quali posseggono l'ispirazione per un qualche mezzo di comunicazione, tuttavia sarebbero artisti solo nella misura in cui fossero anche ricchi di sentimento, e viceversa, che tutti gli uomini ricchi di sentimento, se soltanto non mancassero del tutto di quella capacità di comunicare, sarebbero certamente anche artisti. Nessuna delle due posizioni però si lascerebbe sostenere. Infatti anche se si dice che i poeti (noi potremmo sempre dire: come gli artisti in generale), sono una genia di uomini irritable¹⁹, con ciò non si vuol intendere, che questa irritable sia il nucleo più riposto della loro arte; anzi, essa potrebbe essere per loro in tutti i momenti di una attività artistica piuttosto dannosa che vantaggiosa. Da una simile presupposizione sorgerebbe solo il nuovo compito di spiegare per quale motivo tanti uomini della più vivace sensibilità, e anche molto istruiti, e nei quali inoltre la vita provoca con sufficiente frequenza i moti più intensi, li sfogano però solo nel vivere stesso, senza occuparsi di nessun ramo dell'arte. L'eccitazione di specie più elevata, che noi abbiamo presupposto in generale, è qualcosa di completamente diverso; e anche se proprio la circostanza che noi abbiamo preso le mosse dalla mimica potrebbe forse dare occasione ad un malinteso di questo genere, pure sarà forse la cosa migliore ciò che ancora ci manca nell'arte chiaramente...²⁰.

¹⁹ Allusione all'oraziano *genus irritable vatum*.

²⁰ Qui termina il manoscritto.

Appendice bibliografica

di Paolo D'Angelo

Per una bibliografia complessiva su Schleiermacher rimandiamo senz'altro ai lavori di T.N. Tice *Schleiermacher Bibliography*, Princeton 1966 e *Schleiermacher Bibliography. Corrections, New Informations and Comments*, Princeton 1985. Per una bibliografia più completa sull'estetica di Schleiermacher e le notizie essenziali sulla vita rimandiamo alla "Appendice biobibliografica" contenuta nella recente prima trad. it. della sua *Estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni, 1988 e quella contenuta in F.D.E. Schleiermacher, *Aesthetik 1832/33; Ueber den Begriff der Kunst 1831-1833*, a cura di H. Kelm, Hamburg, Meiner, 2018. Ci limitiamo qui a dare alcune referenze essenziali ed aggiornamenti.

Tra le storie generali dell'estetica dedicano spazio a Schleiermacher: R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858, pp. 609-634; H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, pp. 163-167; M. Schlaser, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin 1872, vol. II, pp. 919-929; E.v. Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlin 1886; B. Croce, *Estetica come scienza della espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1965 n, pp. 347-360; K. Gilbert e H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, Bloomington 1954, pp. 459-464; V. E. Alfieri, «L'estetica dall'illuminismo al romanticismo fuori d'Italia», in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, Milano, Marzorati, 19832, pp. 744-747; R. Wellek, *A History of modern criticism* tr. it. Bologna, Il Mulino, 1961, vol. II; M. Dufrenne e D. Formaggio, *Trattato di estetica*, parte I, pp. 225-26 (di L. Perucchi).

Di B. Croce si deve vedere anche il saggio «L'estetica di Federico Schleiermacher», ora in *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 19672, pp. 197-213. Sull'interpretazione crociana: M. Boncompagni, «Aspetti della ricezione schleiermacheriana in Italia durante il Novecento», in *Giornale di metafisica*, 1983, pp. 111-148; K. A. Ott, «Rezeption und Wirkungen der Aesthetik Schleiermachers in Italien», in *Internationaler Schleiermacher Kongress Berlin*

1984, hrsg. v. KV. Selge, Berlin-New York, De Gruyter, 1985, pp. 449-468. W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Zweiter Band, hrsg. v. M. Redeker, Berlin, De Gruyter, 1966, pp. 421-448; R. Odebrecht, *Schleiermachers System der Aesthetik. Grundlegung und Problemgeschichtliche Sendung*, Berlin 1932; Id., *Einleitung*, in *Friedrich Schleiermachers Aesthetik*, Berlin- Leipzig, De Gruyter, 1931; T. Lehnerer, «Selbstmanifestation ist Kunst. Ueberlegungen zu den systematischen Grundlagen der Kunsttheorie Schleiermachers», in *Internationaler Schleiermacher Kongress*, cit., pp. 409-422; Id., *Einleitung*, in *F. Schleiermacher Aesthetik. Ueber den Begriff der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1984; Id., *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart, Klett-Kotta, 1987; E. Garroni, «Presentazione», in *F. Schleiermacher, Estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni, 1988, pp. 7-12; P. D'Angelo, «Introduzione», ivi, pp. 13-44.

Sulla teoria della musica: G. Frotscher, «Schleiermachers Musikästhetik», in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1929, pp. 562-567; W. Sattler, «Vergessene Dokumente aus dem musikalischen Leben Schleiermachers», in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1924-25, pp. 535-544; G. Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1981; A. Blackwell, «The role of music in Schleiermachers Writings», in *Internationaler Schleiermacher Kongress*, cit., pp. 439-448.

Altri studi: A. Buchenau: «Friedrich Schleiermachers Aesthetik. Eine Inhalts-Darstellung», in *Geisteskultur*, 1932, pp. 97-112; E. Lurie, *Schleiermachers Aesthetik*, Bern 1913 (Dissertazione); H. Moslehner, *Gemeinschaft und Kunst. Schleiermachers Weg zur Aesthetik*, Breslau 1942 (Dissertazione); H. P. Krull, *Creative Imagination. A study of Schleiermacher's Aesthetics*, Princeton 1975 (Dissertazione). Sulla relazione di arte e religione: G. A. Lasch, «Religion und Kunst bei Schleiermacher», in *Cristliche Kunst-Blatt*, 1912, pp. 5-10 e 50-56; H. Mendelssohn-Bartholdy, *Kunst und Religion. Untersuchungen des Problems an Schleiermachers «Reden ueber die Religion»*, Erlangen 1912, (Dissertazione); M. O. Stammer, *Schleiermacher Aesthetizismus in Theorie und Praxis während der Jahre 1796 bis 1802*, Naumburg 1913; G. J. Hoenderdaal, *Reiligiënze existenzie en aesthetische aanschowing: een studie over hot misverstand omtrentend het aesthetische element in Schleiermachers wezenbepaling der religie*, Arnhem, 1948; T. H. Jörgensen, *Das religionsphilosophische Offenbarungsverständnis des späteren Schleiermacher*, Tübingen 1977; M. Simon, «Sentiment religieux et sentiment esthétique dans la philosophie religieuse de Schleiermacher», in *Archives de philosophie*, 1969, pp. 69-80.

Summary

Friedrich Daniel Schleiermacher: *On the Concept of Art*

At plenary sessions of the Prussian Academy of Science in Berlin, of which he was a member, F. D. Schleiermacher (1768-1834) read two *Memoirs* entitled *Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben* on 11 August 1831 and 2 August 1832. The manuscripts of these talks were only published after the death of the philosopher, as part of his complete Works, together with a third manuscript, which remained just a fragment but should have become a third lecture on aesthetics which was never held. These texts, which are presented here for the first time in an Italian translation, are extremely interesting for anyone wishing to study Schleiermacher's aesthetics. While *Aesthetics* was written in 1819 and hence represents Schleiermacher's first systematic reflections on aesthetics, these memoirs belong to the last period of the philosopher's career and make it possible to follow the development of his speculations more faithfully than is possible through the *Aesthetics lectures* held in 1832-3 but reconstructed through students' notes and not on the basis of his own notes. The lecture *On the Concept of Art* are an excellent introduction to Schleiermacher's aesthetics, showing his originality and his independence of the trends predominant in his time. They are an exhaustive and accessible synthesis of almost all his fundamental aesthetic ideas.

Paolo D'Angelo's *Presentation* first of all places the text within the author's work on aesthetics, dwells on the salient points in the theory proposed, showing the connections with Schleiermacher's philosophy taken as a whole, and also emphasizes the elements that still make these writings interesting and stimulating for the Contemporary aesthetic debate.

