

# Aesthetica Edizioni

PREPRINT

*Periodico quadrimestrale*

*in collaborazione con la Società Italiana di Estetica*

N. 108

maggio-agosto 2018

Fondato da Luigi Russo

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

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

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

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

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



a cura di Alessandro Nannini

*Christian Garve  
e l'estetica dell'interessante*

Aesthetica Edizioni

2018 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261182

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

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

# *Indice*

Abstract	7
Introduzione	9
1. L'interessante tra psicologia e storia della cultura	15
2. Per una poetica dell'interessante	43
3. Interessante e antropologia	61
4. L'interessante come energia estetica soggettiva	71



# *Christian Garve e l'estetica dell'interessante\**

## ABSTRACT

In this essay I aim to investigate the concept of the “interesting” in the philosophy of Christian Garve (1742-1798), with particular regard to his essay *Einige Gedanken über das Interessierende* (1771-1772, with and addendum in 1779), which is the first lengthy contribution specifically devoted to this aesthetic quality. Contextualizing the idea in the European discussion of the time, I intend to argue that Garve not only examines the interesting from the point of view of psychological aesthetics, but he also frames the issue within the debate on the ancients and the moderns. While Garve regards the interesting as a typical trait of the modern age, as will also be the case with Friedrich Schlegel, he does not understand it as a “subjective aesthetic force” (Schlegel), but rather as a connection strategy between the subject and the object resulting in an aesthetics of relation. After dealing with the implications of this perspective for aesthetics and poetics, I focus on the change the theorization of the interesting undergoes in the last decade of the eighteenth century, when the interesting becomes a marker of the growing chasm between high art and entertainment art.

\* Il presente contributo è inquadrato nel progetto PN-III-P1-1.1-TE-2016-2299 (finanziato da UEFISCDI, 23/2018), Università di Bucarest. I miei primi sondaggi sul saggio di Garve risalgono al dottorato in Scienze filosofiche, curriculum in Estetica e Teoria delle Arti, presso l'Università di Palermo (2011-2014), sotto la guida del compianto Prof. Luigi Russo e del Prof. Salvatore Tedesco. Lo stimolo iniziale per una ricerca sull'estetica dell'interessante mi è venuto dalle lezioni del Prof. Fernando Bollino, mio primo maestro di estetica e autore di pionieristici studi sul concetto di interesse nella Francia del Settecento, al quale dedico con riconoscenza questo lavoro. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono da considerarsi mie.



# Introduzione

È indubbio che negli ultimi decenni la categoria di “interessante” stia vivendo una congiuntura particolarmente favorevole. Ciò non solo per la capillare diffusione dell’aggettivo nel linguaggio ordinario – l’*Oxford English Dictionary* lo colloca nel 2 % delle parole più usate<sup>1</sup> – ma anche per la sua rinnovata importanza nella riflessione teorica,<sup>2</sup> che ha registrato gli esiti più significativi proprio nel dominio estetologico, tanto in ambito continentale quanto in un ambito più prossimo alla filosofia analitica.

Alla prima tradizione di studi afferisce il volume di Lothar Pikulik dal titolo programmatico *Ästhetik des Interessanten* (2014), dove la valorizzazione dell’interessante a partire dal tardo Settecento viene intesa come punto di flesso tra un’estetica classicistica del bello oggettivo e un’estetica individualistica dell’artista creatore, la cui opera richiede di essere giudicata in base a un sentimento che l’interessante stesso è chiamato a stimolare in modo esemplare.<sup>3</sup> Proprio lo slittamento dal piano ontologico e normativo al piano effettuale e affettivo porterà a intronizzare l’interessante come “energia soggettiva” (Friedrich Schlegel) al centro del nuovo pantheon di valori estetici della modernità, facendone una chiave interpretativa essenziale per comprendere la grande letteratura tra Otto e Novecento, da Oscar Wilde a Thomas Mann.<sup>4</sup>

Riagganciandosi alla diagnosi schlegeliana, la seconda tradizione sviluppa in maniera più compiuta la dimensione dell’interessante come qualità estetica. Sulla scorta di Sibley e Cavell, Sianne Ngai si è ad esempio interrogata sulla relazione tra il carattere estetico

<sup>1</sup> C. Townsend, *When Interesting Isn't Interesting. Examining Our Over-reliance on a Word that Says Not Much At All*, <https://lithub.com/when-interesting-isnt-interesting>, 14 giugno 2017 (consultato il 25/10/2019).

<sup>2</sup> Per l’inaugurazione di una sociologia dell’interessante, cfr. M. Davis, *That's Interesting! Towards a Phenomenology of Sociology and a Sociology of Phenomenology*, “Philosophy of the Social Sciences”, 1/4 (1971), pp. 309-44.

<sup>3</sup> L. Pikulik, *Ästhetik des Interessanten. Zum Wandel der Kunst- und Lebensanschauung in der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York, 2014, p. 34.

<sup>4</sup> *Ibid.*, parte II.

dell'interessante e i tratti non-estetici soggiacenti, dal momento che l'interessante, a differenza di altre qualità estetiche, non sembra presupporre, nemmeno in senso lasco, qualche tratto non-estetico specifico al di fuori di una serie di contingenze contestuali difficilmente generalizzabili.<sup>5</sup> Lungi dal revocare la rilevanza estetica del concetto riducendolo a mero tic verbale, tale condizione identifica il *proprium* dell'interessante nella richiesta di giustificazione che la sua pronuncia *ipso facto* sollecita, ingaggiando i potenziali interlocutori in un dialogo volto all'approfondimento e alla chiarificazione progressivi delle ragioni sottese alla percezione di quel differenziale di valore che rappresenta il movente iniziale del giudizio stesso. Oltre a mettere in luce l'affinità elettiva con l'arte concettuale, costitutivamente legata alla necessità di un'evidenza che ne legittimi il preteso statuto,<sup>6</sup> ciò consente di attirare l'attenzione sulla peculiarità della dimensione insieme temporale e discorsiva della categoria in questione. Dilatando il momento dell'apprezzamento al suo sviluppo intersoggettivo e alla sua possibile ricorsività, infatti, l'interessante non solo sovverte la subitanità epifanica della tradizionale esperienza estetica, ma permette anche di ripoliticizzare il proprio ruolo di marcatore *par excellence* di quell'"ossimoro capitalista"<sup>7</sup> che è la novità seriale alla luce del progetto habermasiano di espansione della sfera pubblica.<sup>8</sup>

Sin da questi cenni, è evidente che l'analisi dell'interessante sembra contribuire a riarticolare in maniera feconda una serie di domande che si sono affacciate con la crisi dell'estetica moderna. Ciò forse proprio perché l'interessante interseca in termini non dicotomici le distinzioni tradizionali tra la bellezza e il desiderio, non ultimo il desiderio erotico,<sup>9</sup> o tra la bellezza e le sue controparti negative come il brutto, l'osceno o il repellente,<sup>10</sup> ma anche e soprattutto perché esso costituisce, più radicalmente, una dimensione trasversale alla cesura tra arte e quotidianità, fornendo un punto di vista privilegiato per monitorare la tracimazione dell'estetica nel mondo della vita.

Tale capacità di mediazione, d'altra parte, sembra essere inscritta nello stesso termine "interesse", che assume sin da subito una

<sup>5</sup> S. Ngai, *Merely interesting*, "Critical Inquiry", 34/4 (2008), pp. 777-817.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 783 e ss.

<sup>7</sup> F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory*, London, 2005, p. 5.

<sup>8</sup> Ngai, *Merely interesting*, cit., p. 816.

<sup>9</sup> Bellezza e desiderio erotico trovano un nuovo terreno di convergenza nell'estetica evolutivistica, da cui il concetto di disinteresse sembra essere bandito, cfr. ad es. N.E. Aiken, *The Biological Origins of Art*, Westport, 1998, pp. 2 e ss.

<sup>10</sup> Cfr. Pikulik, *Ästhetik des Interessanten*, cit., *passim*; M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Milano, 2009, cap. 1, "Disinteresse o interesse estetico?".

connotazione genuinamente relazionale. Già nell'infinito latino "interesse" si cela un'insopprimibile lacuna (*inter-esse*) da colmare, in cui risiede ciò che davvero importa.<sup>11</sup> È un tale spazio mediano tra soggetto e oggetto che l'interesse permette di nominare e interrogare. Nel lessico giuridico medievale, dove il termine assume forma sostantivale, il differenziale cui l'interesse allude fa riferimento alla compensazione finanziaria di una perdita: agli occhi del creditore essa si connoterà come un vantaggio, mentre agli occhi del debitore rappresenterà una privazione.<sup>12</sup> Proprio in virtù di una tale "bistabilità", il concetto di interesse è attraversato da un'irrisolta tensione tra la sua dimensione quantitativa – l'importo dell'indenizzo stabilito dal giudice – e la sua dimensione qualitativa – la relazione psicologicamente intensa con cui le diverse parti coinvolte vi si rapportano.<sup>13</sup> Sarà proprio su questo secondo aspetto che farà perno l'estetica dell'interessante.

Se già nel dizionario di Furetière (1690) è chiaro che la conservazione della nostra esistenza sia il primo dei nostri interessi,<sup>14</sup> il mezzo per giungere a tale risultato non si limita più al calcolo del proprio tornaconto monetario, come nel linguaggio commerciale dell'epoca, ma sembra indicare anche una dimensione di partecipazione emotiva che, almeno dal punto di vista strettamente economico, può definirsi "disinteressata". Il luogo dell'interesse come luogo della commozione del cuore non tarderà in effetti a spostarsi dall'aula di tribunale, in cui l'interessamento del giudice da parte degli avvocati era tutt'altro che disinteressato, alla platea del teatro, in cui il verdetto sulle imprese dei personaggi sarà emesso dagli stessi spettatori.<sup>15</sup>

A partire da questo contesto, il passo per fare dell'interessante una categoria esplicitamente estetica non sarà troppo lungo. Come noto a partire dagli studi di Łempicki, Mauzi e Bollino,<sup>16</sup> la que-

<sup>11</sup> Cfr. in generale H.J. Fuchs e V. Gerhardt, "Interesse", in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, a cura di J. Ritter *et al.*, vol. 4, Basel/Stuttgart, 1976, pp. 479-85. Da un punto di vista più strettamente estetico, cfr. E. Ostermann, "Das Interessante als Element ästhetischer Authentizität", in *Authentizität als Darstellung*, a cura di H.-O. Hügel e H. Kurzenberger, Hildesheim, 1997, pp. 197-215; K. Wölfel, "Interesse/Interessant", in *Ästhetische Grundbegriffe*, a cura di K. Barck *et al.*, vol. 3, Stuttgart, 2001, pp. 138-74.

<sup>12</sup> Per un'analisi, cfr. D. Taranto, *Studi sulla protostoria del concetto di interesse: da Commynes a Nicole (1524-1675)*, Napoli, 1992, pp. 39 e ss.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>14</sup> A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, 1690, vol. 2, p. 365, voce "Interest".

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 364-5, voce "interessier".

<sup>16</sup> Z. Łempicki, *Hasła artystyczne i estetyczne na przełomie XVIII i XIX wieku*, "Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres" (1931), pp. 192-9; R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au 18ème siècle* (1960), Genève-Paris, 1979, p. 19 e *passim*; F. Bollino, *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli "esthéticiens" del sec. XVIII*, numero monografico di "Studi di estetica", 3 (1976; ma 1979), pp. 142 e ss.; Id., *Ragione e sentimento: idee estetiche nel Settecento*

stione riscuoterà notevole successo nel dibattito francese, in particolare negli *esthéticiens* come Du Bos e Batteux. Quest'ultimo, nello specifico, collega l'idea di interessante – la prima qualità che devono avere le opere d'arte – alla presenza di un “rapporto intimo” con noi, evidenziando il tenore specificamente emotivo della relazione tra soggetto e oggetto: “All'interno di se stesso egli [l'artista-filosofo] scorge che più gli oggetti si avvicinano a lui e più ne è commosso, più se ne allontanano, più gli sono indifferenti. Osserva che la caduta di un giovane albero lo interessa più di quella di una roccia; la morte di un animale, che gli sembrava tenero e fedele, più di un albero sradicato; procedendo così, a poco a poco trova che l'interesse cresce in proporzione della vicinanza che hanno gli oggetti che vede, con la condizione in cui si trova”.<sup>17</sup>

Per parte sua, il dibattito tedesco coevo ha ricevuto una minore attenzione storiografica, schiacciato forse dalla perentorietà dell'equiparazione schlegeliana tra interessante ed energia soggettiva, che sembra minare la possibilità stessa di un qualche equilibrio con l'oggetto. Ma la capacità di tenere assieme aspetti tra loro distinti, senza metterli in contrapposizione né farli collassare gli uni negli altri, è un carattere cruciale dell'interessante anche nella tradizione settecentesca d'oltre Reno. Ciò vale innanzitutto per lo stesso rapporto soggetto-oggetto se è vero che, come affermerà Johann Christoph König nella sua *Philosophie der schönen Künste* (1784), “l'interessante non può essere considerato come una caratteristica di certi oggetti, ma deve essere visto come un mero rapporto sussistente tra un oggetto e un soggetto percipiente”.<sup>18</sup> È tuttavia il carattere mediano dell'interessante ha anche una valenza più squisitamente antropologica. Non è un caso che l'allievo di Baumgarten e cofondatore dell'estetica scientifica Georg Friedrich Meier raccordi il discorso batteuxiano sull'interessante alla dottrina della vita estetica della conoscenza,<sup>19</sup> ovvero alla tipologia più alta di

francese, Bologna, 1991, pp. 125-31. Cfr. anche K. Stierle, “Geschmack und Interesse. Zwei Grundbegriffe des Klassizismus”, in *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck et al., Berlin, 1984, pp. 75-85.

<sup>17</sup> Cfr. C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* (1746), a cura di E. Migliorini, Palermo, 2002<sup>4</sup>, pp. 54 e ss. La citazione è a p. 55.

<sup>18</sup> J.C. König, *Philosophie der schönen Künste*, Nürnberg, 1784, p. 446.

<sup>19</sup> G.F. Meier, *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst*, Halle, 1747, p. 318, dove Meier equipara il fatto che l'azione eroica debba essere “viva” con il fatto che essa sia “molto commovente, patetica e edificante, dunque interessante (*interessant*) per i lettori”. Sulla storia del concetto di “vita della conoscenza”, cfr. A. Nannini, *Per una storia dell'idea di “conoscenza viva”. Da Lutero all'estetica dell'Aufklärung*, “Intersezioni”, 34, 2014, pp. 381-402; per la contestualizzazione del raccordo tra vita della conoscenza di tradizione germanica e interesse di tradizione francese, cfr. A. Nannini, *Perfection, Imitation, Expression. In Quest of a General Principle for the Fine Arts at the Origins of Modern Aesthetics* (in corso di pubblicazione).

bellezza,<sup>20</sup> capace di stimolare ad un tempo facoltà conoscitiva e facoltà desiderativa, vivificando così l'intera compagine psicologica: "Una conoscenza che non è viva occupa solo la metà dell'anima, la facoltà conoscitiva; la conoscenza viva, invece, impegna al contempo anche la facoltà desiderativa, l'altra metà dell'anima, e dunque ricolma l'intero animo".<sup>21</sup>

Se in Meier l'interessante non è ancora sviluppato come termine tecnico, i filosofi della generazione successiva ne faranno un elemento imprescindibile dell'armamentario teorico della neonata scienza estetica. Da un lato, Johann Georg Sulzer dedica alla voce *Interessant* un articolo cruciale della sua influente *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774), definendo il concetto come "la caratteristica più importante degli oggetti estetici".<sup>22</sup> Dall'altro, Christian Garve, amico di Sulzer nonché continuatore designato dell'*Allgemeine Theorie* in caso di una prematura scomparsa del suo autore,<sup>23</sup> consacra per la prima volta un lungo saggio monografico a questa categoria, gli *Einige Gedanken über das Interessierende* (1771-1772, appendice 1779), dove la tensione tra soggetto e oggetto si estende non solo al rapporto tra le varie facoltà dell'animo, ma anche a una più ampia integrazione del soggetto nella sua dimensione sociale. In tal senso, il saggio garviano, a cui il presente contributo è dedicato, non marca solo un importante snodo teorico tra l'estetica psicologica del primo illuminismo e l'estetica di fine Settecento, ma consente di offrire spunti significativi per inquadrare meglio lo stesso dibattito odierno sull'interessante come qualità estetica, un dibattito che sembra averlo colpevolmente dimenticato.

<sup>20</sup> Sulle diverse tipologie di bellezza, cfr. A. Nannini, *The Six Faces of Beauty. Baumgarten on the Perfections of Knowledge in the Context of the German Enlightenment*, "Archiv für Geschichte der Philosophie" (2020, in corso di pubblicazione).

<sup>21</sup> G.F. Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, 1748-1750, vol. 1, § 35.

<sup>22</sup> J.G. Sulzer, *Teoria generale delle Belle Arti*, trad. it., intr. e note a cura di A. Nannini, Bologna, 2011, voce "Interessante".

<sup>23</sup> J. van der Zande, *Johann Georg Sulzer's Allgemeine Theorie der Schönen Künste, "Das achtzehnte Jahrhundert"*, 22 (1998), pp. 87-101, qui p. 97.



# 1. *L'interessante tra psicologia e storia della cultura*

Iscrittosi all'università di Francoforte sull'Oder nel 1762 nella speranza di poter frequentare i corsi di filosofia di Baumgarten,<sup>1</sup> Christian Garve si laurea all'università di Halle nel 1766 diventando poi professore di matematica e logica a Lipsia, dove insegna tra il 1770 e il 1772. La salute cagionevole lo costringe tuttavia ben presto a rientrare nella città natale di Breslavia, dove resterà fino alla morte nel 1798, dedicandosi al lavoro di saggista e di traduttore. Proprio nel periodo lipsiense, Garve scrive i suoi *Einige Gedanken über das Interessierende*,<sup>2</sup> che marcheranno uno spartiacque imprescindibile nel dibattito illuminista sul concetto e non solo.

Nonostante il ruolo di primo piano nel discorso estetico del suo tempo, non ultimo per la sua traduzione tedesca (1773) della *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke, Christian Garve non è un autore molto frequentato dagli storici dell'estetica.<sup>3</sup> Sono le sue riflessioni sulla letteratura britannica e il suo pionieristico intervento sull'estetica della moda ad aver ricevuto maggiore attenzione da parte degli studiosi in questo ambito.<sup>4</sup> Lo scritto estetico più rilevante, tuttavia, è forse proprio quello dedicato alla questione dell'interessante.<sup>5</sup> Anche in

<sup>1</sup> P. Müller, *Chr. Garves Moralphilosophie und seine Stellungnahme zu Kants Ethik*, Borna, 1905, p. 3. Baumgarten morirà nello stesso mese di maggio 1762 in cui Garve si iscrive all'università di Francoforte sull'Oder.

<sup>2</sup> C. Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende* (1771-1772, appendice 1779), in Id., *Populärphilosophische Schriften über literarische, ästhetische, und gesellschaftliche Gegenstände*, a cura di K. Wölfel, vol. 1, Stuttgart, 1974, pp. 161-347.

<sup>3</sup> Tra i pochissimi sguardi articolati all'estetica di Garve, cfr. P. Menzer, *Christian Garves Aesthetik*, in *Gedenkschrift für Josef Ferdinand Schneider (1879-1954)*, a cura di K. Bischoff, Weimar, 1956, pp. 83-97.

<sup>4</sup> Cfr. ad esempio R. van Dusen, *Christian Garve and English Belles-Lettres*, Bern, 1970; J. Schöll, *Interessiertes Wohlgefallen. Ethik und Ästhetik um 1800*, Paderborn, 2015, cap. IV.2. Di prossima pubblicazione l'importante volume *Christian Garve (1742-1798). Philosoph und Philologe der Aufklärung*, Berlin, 2020, in cui sarà contenuto un saggio di U. Roth sull'estetica della moda in Garve.

<sup>5</sup> Lo studio più importante sul saggio in questione è contenuto in D. Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Po-*

questo caso, come vedremo, Garve non dimentica i filosofi e i critici britannici, da Locke a Home, ma è consapevole dell'importanza che la questione aveva acquisito nel contesto francese, così come della tradizione baumgarteniana. Il saggio, nell'esemplare eclettismo dei suoi riferimenti, si pone dunque come sintesi originale di una categoria che si stava affermando nel panorama intellettuale europeo, sancendo la dignità ormai raggiunta dalla nozione dal punto di vista poetico ed estetologico.

Nelle prime righe dei pensieri sull'*Interessierend*, Garve propone un'articolata analisi dell'attenzione che possiamo dirigere su diversi oggetti:<sup>6</sup> “La nostra attenzione, che abitualmente è ripartita su diverse cose o transita velocemente da una cosa all'altra, talvolta può essere convogliata su un unico oggetto o su una serie di oggetti tra loro legati, cosicché dimentichiamo le altre cose che agiscono su di noi o in noi”.<sup>7</sup> Per poter fissare l'attenzione su qualcosa senza fluttuare di continuo da un oggetto all'altro, dunque, è necessario per Garve “una forza straordinaria”,<sup>8</sup> che viene esercitata alternativamente dall'uomo stesso o dalle cose da cui è colpito. Nel primo caso, l'attenzione si configura come uno sforzo (*Anstrengung*), la cosa a cui si dirige come un impegno (*Geschäfte*) e l'azione che ne deriva come un lavoro (*Arbeit*).<sup>9</sup> Il caso in cui la forza dipende dalle cose è ulteriormente bipartito: l'impressione, infatti, può incatenare l'attenzione tanto per la sua violenza quanto per la sua peculiare tipologia.<sup>10</sup>

Se a rapirci è l'intensità dell'impressione – un esempio potrebbe essere il dolore fisico – la nostra attenzione si legherà alla cosa contro la sua volontà e la forza assumerà le sembianze di una costrizione (*Zwang*);<sup>11</sup> se, invece, la spinta verso un oggetto deriva dalla tipologia dell'impressione – un tipologia che preciseremo meglio in seguito – la forza prenderà la forma di una “dolce trazione” (*sanfter Zug*), “con la quale il piacere, o, più in generale, tutto ciò che sta in un particolare rapporto con il nostro stato, i nostri pensieri e le nostre inclinazioni, distoglie l'occhio dello spirito dagli altri oggetti

*pularphilosophie des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989. Cfr. anche Ead., *Anziehungskraft statt Selbstinteresse. Christian Garves nicht-utilitarische Konzeption des Interessierenden*, <http://www.bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2006/07/Garve-Interessierendes1.pdf>. (consultato il 25/10/2019); cfr. più in generale K. Wölfel, *Über ein Wörterbuch zur deutschen Poetik des 16.-18. Jahrhunderts. Ein Vortrag*, “Archiv für Begriffsgeschichte”, 19/1 (1975), pp. 28-49.

<sup>6</sup> D. Braunschweiger, *Die Lehre von der Aufmerksamkeit in der Psychologie des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1899, cap. 3.

<sup>7</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 161.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

e lo dirige su di sé.”<sup>12</sup> Proprio questa dolce trazione costituisce l’elemento caratterizzante dell’interessante: “Tutti gli oggetti o i modi di rappresentarsi, i quali, senza il nostro sforzo volontario, in virtù del piacere che suscitano in noi, si impadroniscono della nostra attenzione e la rendono stabile, sono questi – crediamo – che la parola ‘interessante’ (*interessant*) contraddistingue rispetto alle altre specie di oggetti; essa deve esprimere quelle cose che ci suscitano il desiderio delle loro rappresentazioni proprio nel modo e proprio in virtù di quelle molle che ci rendono attenti a ciò che può dare un contributo alla soddisfazione del nostro vantaggio”.<sup>13</sup>

In prima approssimazione, possiamo quindi definire interessante quell’oggetto la cui impressione suscita in noi un’attenzione che non ha la sua origine nel soggetto, ma che non è meno forte o strutturalmente diversa da quella che adoperiamo in vista del conseguimento di un certo obiettivo. Una simile concezione si distacca nettamente dalle prospettive dei materialisti francesi, in cui l’interesse finiva per essere un concetto meramente teleologico, che sta alla base della capacità del soggetto di procurarsi i mezzi per giungere a certi fini. Se Helvétius ritiene che il mondo morale sia sottomesso alle leggi dell’interesse allo stesso modo in cui il mondo fisico è sottomesso alle leggi del movimento; se D’Holbach vede nell’interesse un centro di gravitazione del soggetto attorno a sé stesso,<sup>14</sup> Garve, dal canto suo, si assume il compito di liberare l’idea di interesse dall’arbitrarietà del soggetto – un arbitrio che comporta sempre sforzo e fatica – per farne invece un’“opera degli oggetti” che dà piacere.

D’altra parte, l’interesse non può consistere neppure in un’imposizione dell’oggetto, come nel caso del dolore fisico provocato da un qualche agente esterno.<sup>15</sup> Anche in questo caso, infatti, l’apparente preponderanza dell’oggetto conduce in fondo a una rinnovata centralità del soggetto e del suo amor di sé, non più nel senso dell’attenzione orientata a un certo fine, ma nel senso di un’attenzione votata a preservare la propria incolumità. In entrambe le situazioni, insomma, il soggetto resta prigioniero di sé stesso, alternativamente chiuso in una gabbia di obiettivi volontari che riducono le cose al loro valore strumentale o inchiodato nell’urgenza di un’azione coatta, ma egualmente auto-interessata, in cui gli oggetti che la provocano continuano a restare latitanti nella loro incombente prossimità.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>14</sup> Cfr. ad esempio V. Gerhardt, *Vernunft und Interesse. Vorbereitung auf eine Interpretation Kants*, diss. Münster, 1976, pp. 303 e ss.; cfr. anche Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., p. 188, molto lucida nella distinzione.

<sup>15</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 162.

Già da questa breve ricognizione, è evidente che l'interessante si colloca per così dire a metà strada tra soggetto e oggetto, senza potersi appiattare né sull'uno né sull'altro. Come Garve affermerà nel commento alla sua traduzione tedesca (1772) degli *Institutes of Moral Philosophy* (1767) di Adam Ferguson: "Non abbiamo una parola per interesse (*Intereße*). Non è il vantaggio (*Vorthail*), poiché questo indica solo l'oggetto che suscita interesse; non è l'utile (*Eigennutz*), poiché questa è la tendenza dell'anima ad essere sempre diretta dal proprio interesse. Che cos'è allora? È la partecipazione a ogni cosa in quanto ha un'influenza sulla nostra persona e su essa soltanto".<sup>16</sup> Una tale partecipazione, come già nella tradizione francese, sarà tanto maggiore quanto minore sarà la distanza emotiva tra il soggetto e l'oggetto. Garve, come già Du Bos, non ha dubbi sul fatto che è la partecipazione alle faccende di un altro uomo a interessarci massimamente:<sup>17</sup> "Interesse in senso proprio è la partecipazione al guadagno o alla perdita di un altro. Interesse in senso figurato è la partecipazione dell'anima alle azioni o alle impressioni di un altro".<sup>18</sup>

Avremo modo di ritornare nel prosieguo su quest'ultima definizione. Per il momento basti sottolineare che, qui più che mai, l'interesse si mostra fedele al significato etimologico di uno "stare tra" soggetto e oggetto, in cui entrambe le dimensioni possono interagire al riparo dalle prevaricazioni reciproche. In effetti, la medianità dell'interesse non presume soltanto una semplice giustapposizione paritaria delle due polarità, ma prelude alla possibilità di una più profonda connessione, che farà dell'interessante uno spazio intimamente relazionale, aperto da un'impressione innescata dall'oggetto, ma non indifferente alle peculiarità proprie del soggetto, in cui l'interesse dovrà giocoforza manifestarsi.

Se, dunque, quell'impressione è vissuta dal soggetto nei termini di una partecipazione all'oggetto, essa corrisponderà *ex parte objecti* al campo di attrazione (*Anziehung*) dell'oggetto stesso.<sup>19</sup> Come affermerà Christoph Meiners nella *Revision der Philosophie* (1772): "L'interesse in senso genuinamente estetico è la dose di forza attrattiva nelle opere del bel genio".<sup>20</sup> Di fatto, già nella recensione (1768) di Garve alla *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*

<sup>16</sup> A. Ferguson, *Grundsätze der Moralphilosophie*, Leipzig, 1772, p. 332.

<sup>17</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 188.

<sup>18</sup> Id., *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig, 1779, pp. 4-5.

<sup>19</sup> Cfr. Bachmann-Medick, *Anziehungskraft statt Selbstinteresse*, cit.; e Ead., *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., p. 177. La studiosa mette anche in luce il legame con la metafora fisiologica dell'*anziehende Kraft*, che emergeva in particolare dai testi di Haller, *ibid.*, p. 177, nota 78.

<sup>20</sup> C. Meiners, *Revision der Philosophie*, Göttingen und Gotha, 1772, pp. 262-3.

(1767) di Friedrich Just Riedel, l'attrazione era definita dal filosofo di Breslavia come il presupposto dell'interessante: "Interessante, nel senso più generale, significa nient'altro che l'attrattivo; in questo senso, interessa tutto quello che desta l'attenzione."<sup>21</sup>

Declinare l'involontarietà tipica dell'interesse nel senso dell'attrazione oggettuale fornisce alla prospettiva di Garve un peculiare dinamismo. Se, infatti, come abbiamo appena detto, l'interesse consiste in uno spazio eminentemente relazionale, l'attrazione curva, per così dire, in avanti quello spazio, attirando la nostra attenzione nello sviluppo interno della cosa o della situazione: "Se rimango di proposito con i miei pensieri in una determinata serie di cose, resterò fermo in ogni istante solo all'elemento della serie che è ora presente, e non mi preoccuperò di quelli futuri; concludo la serie non appena raggiunto il mio scopo o terminato il tempo di lavoro, senza darmi minimamente pena di ciò che seguirà. Quando, al contrario, percorro questa serie grazie alla stessa forza attrattiva degli oggetti, io sono già sempre un po' più avanti rispetto all'idea presente; bramo gli elementi seguenti nell'osservare quelli presenti, e non potrò darmi pace finché la serie non sarà giunta al termine o a una qualche interruzione"<sup>22</sup>

Affrancato dalla dittatura del soggetto che ne fissava preventivamente le tappe e i traguardi, il corso di cose che sollecita la mia attenzione potrà in questo caso fluire fino alla conclusione che gli è propria, alimentando così la tensione dell'anima verso il futuro – una tensione non soggetta ad alcuna direzione preimpostata se non a quella fornita dalle impressioni degli oggetti: "Il desiderio dell'anima tende in realtà sempre a qualche cosa di futuro. Se non tende alla cosa stessa di cui ci si occupa, ma al fine che sta al di fuori di essa e che solo per suo mezzo può essere conseguito, allora, al di là della parte presente della cosa, non abbiamo di mira nulla se non quel fine. Al contrario, dove il desiderio tende verso le cose stesse di cui si occupa la nostra attenzione, sono in realtà le parti seguenti delle cose ciò verso cui esso si dirige, poiché quelle presenti sono già godute"<sup>23</sup>

La tensione dell'anima verso il futuro non è qui molto distante dalla *percepturatio* leibniziano-wolffiana, se non fosse per il fatto, già sintomatico delle simpatie empiriste di Garve, che in questo caso una tale tensione è alimentata dalla concatenazione delle cose nella

<sup>21</sup> C. Garve, Recensione a F.J. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767), *Fortsetzung*, "Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", 7. Band, 1768, 1. Stück, pp. 38-75, qui p. 73.

<sup>22</sup> Id., *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 165-6.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 166-7.

loro indipendenza dal soggetto piuttosto che dallo sviluppo di una percezione confusa da parte di quest'ultimo. In sintesi, "ci interessa tutto ciò che ci mantiene attenti senza il nostro proposito, per mezzo dell'impressione di piacere che provoca su di noi, e desiderosi della prosecuzione e del seguito".<sup>24</sup> L'interesse di cui sta parlando Garve presuppone dunque la capacità di mettere a tacere l'interesse soggettivo che riguarda le cose in vista di qualche scopo ulteriore, lasciando che l'oggetto si presenti nella sua alterità non ancora sottomessa all'arbitrato dell'amor proprio. Il che significa che l'interesse in Garve è in fondo disinteressato. Una tale dimensione, tuttavia, non dovrà essere intesa nel senso kantiano di un piacere avulso dalla rappresentazione dell'esistenza di un oggetto, ma nel senso di una sollecitazione dell'anima, per così dire, *in statu nascendi*, dove la tendenza verso l'azione non è ancora imbrigliata nella prassi calcolante del soggetto e si abbandona alla trepidante attesa che l'oggetto possa infine rivelarsi da sé in tutte le sue articolazioni.

In opposizione alla razionalità meramente strumentale che presiede all'idea di lavoro, l'interessante sarà più vicino alla finalità senza scopo (meglio: senza scopo rilevante) che è propria del *passatempo*, in cui le idee si concedono al soggetto anche in assenza di uno sforzo volontario da parte di quest'ultimo. Con le parole del commento alla citata traduzione di Ferguson: "Ma cosa sono poi questi passatempi? Sono quelle occupazioni che danno qualcosa da fare, da pensare, da perseguire – qualcosa senza uno scopo rilevante".<sup>25</sup> Mettendo a confronto il gioco (*Spiel*) e lo studio (o il lavoro), Garve sottolinea che "nello studio dobbiamo risvegliare in noi le idee stesse; nel gioco queste ci vengono offerte; nel primo caso dobbiamo, per così dire, produrre l'oggetto nella nostra anima; nel secondo, gli oggetti vengono prodotti per mezzo dei nessi casuali del gioco. Vedere è facile; ricercare qualcosa è difficile".<sup>26</sup>

Come chiaro da queste premesse, nella determinazione dello *Spiel* risuona l'eco della definizione dell'"interessante" nei suoi due elementi costitutivi, l'involontarietà e l'attesa, pur senza che Garve ne espliciti la connessione: "Il gioco è dunque 1) una serie di piccoli compiti mutevoli, che non si devono cercare, ma che ci vengono dati [...]; è 2) una serie di piccoli eventi casuali, che ci pongono in attesa prima di avvenire e che ci provocano una qualche meraviglia quando sono accaduti".<sup>27</sup> Un tale atteggiamento – Garve puntualizza – è proprio in particolare dei bambini, che riescono a compiere

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>25</sup> Ferguson, *Grundsätze der Moralphilosophie*, cit., p. 407.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 408.

anche compiti apparentemente faticosi al di fuori di un progetto teleologico che richiede applicazione e concentrazione.

Il riferimento ai bambini emergeva già nell'incipit della *Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, insbesondere der Dichter* (1770), dove Garve aveva citato a questo proposito Quintiliano: "Allo spirito dei bambini, dice Quintiliano, una serie di lavori variabili risulta meno pesante, perché li compiono con una minore coscienza, e con meno sforzo volontario; proprio come il loro corpo si stanca meno nel movimento, perché mettono in movimento un più piccolo carico con una violenza minore e senza sentire sé stessi. Inoltre, aggiunge questi, essi non soppesano mai nei loro pensieri quanto hanno già fatto; mentre invece nell'adulto l'affaticamento sorge quasi più spesso dalla riflessione e dal ricordo del lavoro che dalla sensazione di spossatezza".<sup>28</sup> Se è vero che l'approccio antiteleologico è tendenzialmente proprio dei bambini in contrasto con la ferrea progettualità degli adulti, Garve non esclude la possibilità di rintracciare una tale distinzione anche nel modo con cui si realizzano le opere dello spirito: "L'esperienza che è espressa in questa osservazione si accorda perfettamente con un'altra che l'uomo adulto può fare in sé stesso, e proprio per questo forse con maggiore affidabilità. Quali lavori dello spirito riescono comunque molto meglio di quelli nei quali non ci si sforza minimamente di farli con timore in maniera eccellente? Quali tra le nostre idee sono le più ricche, le più vivide, le più feconde nel loro sviluppo? Quelle che una riflessione arbitraria sull'oggetto elabora progressivamente dalle idee note, o quelle che spesso solo un rapido sguardo casuale alla cosa ha colto dalla serie di rappresentazioni che si stavano offrendo?".<sup>29</sup>

Grazie all'estensione del suo ragionamento alle produzioni dello spirito, Garve può così sancire la superiorità delle opere che scaturiscono dalle impressioni non adulterate degli oggetti piuttosto che da un atteggiamento autoritario da parte del soggetto. Se a esemplificare emblematicamente le due tendenze sono rispettivamente i momenti dell'infanzia e dell'età adulta, si può facilmente concludere che il primo atteggiamento sarà proprio in particolare di quegli "adulti bambini" più legati all'infanzia dell'umanità, mentre il secondo apparterrà in maniera precipua agli adulti pienamente

<sup>28</sup> C. Garve, *Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, insbesondere der Dichter*, "Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", 10. Band, 1770, 1. Stück, pp. 1-37; *ibid.*, 2. Stück, pp. 189-210, qui, p. 1.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 1-2.

formati appartenenti alla fase della maturità dell'uomo. Quella che era un'opposizione sul piano ontogenetico diventa così la falsariga su cui riconfigurare la famosa opposizione storico-sistematica tra Antichi e Moderni: "Poiché il genere umano e il singolo uomo sono tanto simili l'uno all'altro nel graduale sviluppo delle loro capacità, è qui possibile individuare un fondamento della differenza necessaria e indelebile che deve sussistere tra le produzioni più antiche e quelle posteriori dello stesso. C'è in entrambi un'epoca dell'infanzia e una dell'età virile".<sup>30</sup>

Esiste dunque una precisa corrispondenza tra lo sviluppo individuale e lo sviluppo della civiltà<sup>31</sup> – una corrispondenza che presiederà alla saldatura tra l'atteggiamento spensierato del bambino che gioca e gli artisti (in particolare i poeti) antichi da un lato, e tra l'atteggiamento meditabondo dell'adulto che pensa e gli artisti moderni dall'altro: "Lo scrittore antico è il bambino che corre avanti e indietro tutto il giorno senza fine e non sente quanto è stanco, perché a ogni passo non si ricorda di quello che ha già fatto né vede in anticipo quello che intende ancora fare. Lo scrittore moderno è un viandante che ha sempre di mira il luogo in cui vuole andare, che conta i suoi passi nel desiderio di arrivare, e che si sfinisce di sua volontà considerando il cammino percorso e quello ancora da compiere".<sup>32</sup>

Alla luce di questi presupposti, la prima parte del saggio del 1770 sarà tutta dedicata a mostrare in che cosa consiste esattamente l'attitudine infantile che contraddistingue i poeti antichi rispetto a quelli moderni. L'elemento fondamentale concerne il diverso modo di acquisire e di esprimere le conoscenze. Per gli Antichi erano cruciali le impressioni dei sensi che la natura trasmetteva loro in maniera diretta, allorché per i Moderni ogni conoscenza passa attraverso lo studio e l'applicazione, nella misura in cui la solitudine crescente in cui opera lo scrittore impedisce una visione del mondo di prima mano: "La prima e più grande differenza sta nella maniera di ricevere quei concetti che lo scrittore deve comunicare. Tra di

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 2-3.

<sup>31</sup> Cfr. ad esempio già Adam Ferguson, autore ben noto a Garve, il quale sin dalla seconda pagina del suo *An essay on the History of Civil Society*, Dublin, 1767, scriveva: "Not only the individual advances from infancy to manhood, but the species itself from rudeness to civilization". Sulla questione della *Volkskunde* in Garve, cfr. L. Koch-Schwarzer, *Popularphilosophie und Volkskunde. Christian Garve (1742-1798). Reflexionen zur Fachgeschichte*, Marburg, 1998; sul rapporto Ferguson-Garve nel contesto della relazione Antichi-Moderni, cfr. N. Waszek, *Aux sources de la "Querelle" dans les "Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme" de Schiller: Adam Ferguson et Christian Garve*, in *Crise et conscience du temps: des Lumières à Auschwitz*, a cura di J.-M. Paul, Nancy, 1998, pp. 111-29. Cfr. anche D. Dänzer-Vanotti, *Die Stellung Christian Garves zu den Beziehungen zwischen Antike und Moderne*, Diss. Freiburg, 1956.

<sup>32</sup> Garve, *Betrachtung einiger Verschiedenheiten*, cit., pp. 3-4.

noi l'apprendere è quasi l'unico mezzo. La lezione e la lettura ci insegnano il più delle volte a conoscere tutto quello che sappiamo; e entrambe le intraprendiamo solo perché ne abbiamo bisogno per la realizzazione di un certo piano. Tra gli Antichi questo apprendimento sembra essere stato meno di studio che di occupazione istintiva; i loro sensi erano i loro maestri; vedevano, udivano, pensavano a seguito delle impressioni che la natura e i loro rapporti con gli altri uomini avevano fatto su di loro".<sup>33</sup>

Il poeta antico, insomma, si volgeva alla natura senza l'intenzione di raffigurarla, e dunque senza la volontà di costringerla negli angusti spazi dei propri schemi concettuali, che ne depauperano inevitabilmente la realtà visibile. Una tale docilità nel recepire e nell'espore la molteplicità delle impressioni naturali porta così a identificare il carattere centrale dell'arte degli Antichi nell'originalità: "Gli Antichi erano originali, perché non avevano a modello che la natura stessa. [...] Ma essi non conoscevano della natura che la superficie e non si preoccupavano di altro. La loro lingua era adatta a esprimere immagini sensibili e il loro spirito ne possedeva poche di altro genere. Persino le idee pure dell'intelletto apparivano ancora in una forma corporea e visibile. La loro materia non era l'opera del loro ingegno, ma una conseguenza del loro stato, e dunque perfettamente corrispondente ad esso. Il piacere non era il loro fine. Le loro opere sono effetti di uno spirito lasciato a sé stesso, che nelle sue operazioni è condotto solo dalla natura delle cose e dal proprio istinto, senza che queste siano alterate nella loro direzione mediante progetti e fini arbitrari".<sup>34</sup>

Diametralmente opposto è il rapporto con la natura dei Moderni, dove a prevalere è piuttosto la rielaborazione intellettuale: "La verità semplice, nuda, evidente, così come si offre da sé al quieto osservatore della natura è superata dallo spirito troppo impegnato nella ricerca, il quale mette al suo posto una quantità di proposizioni artificialmente prodotte e per metà false, a cui deve tornare a dare una parvenza di verità e somiglianza con la cosa stessa solo per mezzo dell'espressione".<sup>35</sup> La necessità di rinvigorire un'immagine della natura che è divenuta sempre più diafana a seguito del progressivo distacco dalla contemplazione pura costa però un notevole sforzo da parte del poeta: "Ciò che chiamiamo sforzo (*Anstrengung*) non consiste tanto in una certa quantità di forza impiegata, quanto nella fatica (*Mühe*) di distogliere quest'ultima dagli oggetti che, in base alle leggi fisiche, agirebbero nel modo più intenso sui nostri

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 13.

sensi o sulla nostra immaginazione, e di dirigerla a quelli con i quali non ci impegneremmo affatto o ci impegneremmo solo debolmente in base alla nostra situazione presente”.<sup>36</sup>

Proprio l’abbandono dei sensi a favore del pensiero ha reso le immagini poetiche sempre più bisognose di un intervento intellettuale per riacquisire una qualche forza estetica – intervento che a sua volta richiederà un maggiore sforzo di concentrazione da parte del poeta, e dunque un ulteriore allontanamento nei confronti della natura. In una simile spirale, l’attrattiva dell’opera non potrà che scaturire da un’operazione arbitraria del poeta, che tenterà con impegno di insufflare all’interno del suo lavoro l’interesse necessario a garantirgli l’approvazione dei lettori: “Quando per la prima volta uno spirito osservante scoprì una connessione di cose, una certa consequenzialità tra causa e effetto, una somiglianza o differenza tra gli oggetti, certe regole nelle operazioni dell’uomo e della natura, la novità di questa invenzione era già sufficiente per rendere l’espressione degna di nota e intensa. [...] Tra noi, al contrario, questo primo insieme di idee è già passato per migliaia di menti, da tutti è stato pensato, detto e in qualche modo toccato. Gran parte di ciò lo impariamo già al seno di nostra madre o sulle braccia delle nostre balie. I nostri rapporti sociali, i nostri libri, tutto ci riempie con simili principi e osservazioni e ce li rende così noti che abbiamo iniziato ad apprezzarli poco. Per dare loro più vita e più forza nella nostra anima, dunque, essi devono essere innalzati con l’espressione, acuiti, affinati”.<sup>37</sup> Dietro un tale atteggiamento fatto di applicazione volontaria, concentrazione selettiva e artificiosità, non è difficile scorgere la prefigurazione di quel concetto posticcio di interesse da cui Garve prenderà le distanze sin dalle prime battute del saggio sull’*Interessierend*, un saggio – ricordiamo – che verrà pubblicato appena un anno dopo il contributo sugli Antichi e sui Moderni.

Il concetto autentico di interessante sembra invece fare capolino nell’atteggiamento ad esso contrapposto – quell’atteggiamento di accogliente ricettività verso gli oggetti che, modellato sull’esempio della mente infantile, è riconosciuto come preponderante tra gli Antichi: “Nelle opere dei primi [degli Antichi] vediamo una forza che si sente spinta ad agire dalla sua mera energia e dagli oggetti, e dunque non è disturbata da nulla nella sua attività naturale; nelle opere dei secondi [dei Moderni] [vediamo] una forza che può essere stimolata solo da un determinato interesse, che agisce allo scopo e con la speranza di un certo successo, e che proprio per

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 205-6.

questo si limita nelle sue manifestazioni e viene distolto dalla sua direzione naturale”.<sup>38</sup>

Quella che negli *Einige Gedanken über das Interessierende* è presentata come una distinzione tra due accezioni puramente psicologiche sembra acquistare ora una straordinaria profondità storica oltre che estetica, andando a incarnare la stessa differenza fondamentale tra Antichi e Moderni. E tuttavia, se ammettiamo che il rapporto immediato con gli oggetti è una prerogativa degli Antichi, dovremo coerentemente concedere che l'interessante non sia più alla nostra portata. Ma davvero l'interessante, almeno nella sua dimensione più autentica, è esclusiva proprietà di un'umanità bambina, in cui i poeti erano ancora esposti senza filtri alle impressioni della natura? Davvero i Moderni vivranno l'esperienza dell'interesse come un espediente estetico soggettivo per rendere stimolanti opere altrimenti insulse?

Questa sarà, come noto, la concezione sostenuta in *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1797) da Friedrich Schlegel, il quale, pur mostrando un certo disdegno per l'illuminista Garve, sembra averne mutuato la tesi di un'estetica dell'interessante come “energia estetica soggettiva” quale tratto costitutivo della poesia moderna.<sup>39</sup> Si potrebbe in questo senso argomentare che al posto di una polarità antitetica tra bello e interessante, Garve individui una contrapposizione tutta interna al concetto di interesse – una contrapposizione che non discende tanto da caratteri propri delle opere d'arte quanto piuttosto dall'atteggiamento per mezzo del quale il poeta si volge alla materia da cui derivano le opere stesse. Seguendo le assonanze, si potrebbe interpretare la distinzione garviana allo stesso modo in cui Schiller, altro autore influenzato dal filosofo di Breslavia,<sup>40</sup> ha interpretato la dicotomia tra ingenuo e sentimentale, e considerare l'interessante autentico alla stregua dell'ingenuo schilleriano: non una nozione consegnata a un passato ormai irrecuperabile, ma una categoria, certamente fiorita tra gli Antichi, che tuttavia può avere ancora oggi i suoi campioni, come dimostra il caso esemplare di Goethe.<sup>41</sup> In tal

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>39</sup> Cfr. F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1795-1797), trad. it. di A. Lavagetto, Napoli, 1988 (ma 1989); cfr. per un commento Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 180-1.

<sup>40</sup> Cfr. D. Jacoby, *Schiller und Garve*, “Archiv für Literaturgeschichte”, 7 (1878), pp. 95-145; Id., *Schiller und Garve*, “Euphorion”, 12 (1905), pp. 262-71; G. Schutz, *Schiller und Garve*, “Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau”, 3 (1958), pp. 182-99.

<sup>41</sup> Cfr. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), a cura di E. Franzini e W. Scotti, Milano, 1986. Sulle sue radici nella filosofia popolare, cfr. J. Hermand, *Schillers Abhandlung “Über naive und sentimentalische Dichtung” im Lichte der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*, “PMLA”, 79 (1964), pp. 428-41.

senso, le due accezioni di interessante si configurerebbero come modalità tipologiche, anziché storiche, di relazionarsi alla natura da parte dei poeti – spontanea la prima e riflessa la seconda – modalità da cui discenderebbero generi diversi, ma egualmente legittimi di opere d'arte.

Garve sembra tuttavia seguire una via differente rispetto a entrambi i propri successori. L'elemento che consente di cogliere meglio questa diversa pronuncia è la cornice metodologica in cui inserisce l'intera *Betrachtung*. Come abbiamo ricordato, Antichi e Moderni, ancor prima di rappresentare sul piano storico-sistemico l'età dell'infanzia e della maturità, incarnano due diverse modalità di ricevere idee, che rinviano a loro volta a due diverse modalità di orientare l'attenzione – le stesse che ritroveremo nell'incipit del saggio sull'interessante. Ma mentre tali tipologie sono un dato antropologico costante, le condizioni storiche in cui si declinano concretamente non sono affatto univoche. È dunque senz'altro vero che un tale tipo di attenzione è più familiare agli Antichi che ai Moderni, ma ciò non ne fa ancora una loro prerogativa esclusiva. La loro prerogativa esclusiva consiste piuttosto nella specificità dell'applicazione di quella ricezione immediata all'interno delle particolari condizioni storico-sociali in cui si sono trovati a vivere – una specificità che ha portato gli Antichi ad eccellere ad esempio nell'osservazione spontanea della natura. Pensare, tuttavia, che l'attenzione disinteressata sia frutto di queste condizioni – che, insomma, vi possa essere attenzione disinteressata solo nei confronti della natura – sarebbe una conclusione alquanto affrettata.

Detto altrimenti, l'osservazione spontanea della natura non esaurisce le modalità in cui l'attenzione disinteressata, che ne rappresenta il presupposto psicologico, può storicamente manifestarsi, costituendone piuttosto solo una delle sue molteplici possibilità, nella fattispecie quella corrispondente alla cultura degli Antichi, caratterizzata per Garve da una società omogenea e da una tradizione relativamente breve alle loro spalle. Alla luce di queste considerazioni, sarebbe azzardato decretare l'assenza di un'attenzione oggettuale tra i Moderni solo perché oggi non è più sperimentata alla stessa stregua degli Antichi – cosa alquanto ovvia se si considera il radicale mutamento a cui sono andate incontro tanto l'esperienza della natura visibile, sempre meno affidata all'osservazione diretta e sempre più dominata da un'erudizione libresca, quanto l'esperienza dei rapporti con gli altri, dove la stratificazione della società dovuta alla divisione del lavoro e alla specializzazione dei saperi pregiudica la possibilità di una relazio-

ne diretta con tutti i propri concittadini a favore di uno studio a tavolino delle diverse classi sociali.<sup>42</sup>

Se dunque tale attenzione immediata alle cose è presente anche tra i Moderni, essa, conformemente alla sistematica mediazione della conoscenza in cui la modernità è costretta a vivere, non troverà dimora nel campo della natura, ma nel campo dell'arte. È infatti solo con gli occhi dei poeti che vediamo per la prima volta che cos'è una bella regione o ci sentiamo parte di una comune umanità: "Perché i nostri spettacoli, i nostri romanzi ci sono diventati così stimolanti, o piuttosto così necessari? In parte, perché essi ci calano nuovamente nella società umana, da cui siamo in certa misura esclusi; perché ci mostrano uomini di tutti i ceti, e ce li mostrano in parole ed azioni all'interno di scene molto più importanti della loro vita di quelle che abbiamo occasione di vedere da noi; perché ci riportano nelle case dei potenti, a cui non abbiamo più accesso, e ci lusingano con l'idea che questi potenti siano lì molto più simili a noi e meno distanti di quanto non appaiano quando osserviamo soltanto i muri dei loro palazzi; perché ci mostrano tra le classi inferiori, a cui non ci vogliamo abbassare per pregiudizio, orgoglio e abituale disgusto, le stesse manifestazioni della natura che ci piacciono in noi stessi. In una parola, perché ci ricreano nella finzione il piacere di essere tra uomini e tra uomini di tutti i tipi; e perché in tal modo completano al contempo la parte delle nostre conoscenze che non possiamo più raccogliere per mezzo dell'esperienza".<sup>43</sup>

In che modo, tuttavia, la partecipazione mediata da personaggi spesso fittizi può fornirci un'impressione capace di attirare spontaneamente la nostra attenzione? Come è possibile, cioè, che oggetti per la più parte vicari rispetto a una realtà di cui non abbiamo mai fatto esperienza diretta siano comunque capaci di suscitare in noi un'impressione immediata? Certo è che non si tratta di un'immediatezza visiva – ormai anche l'osservazione pura, rileva Garve, è filtrata dal nostro sistema di pensiero<sup>44</sup> – bensì piuttosto di un'immediatezza di cuore, se è vero, come vedremo meglio più avanti, che proprio nell'analisi dell'interiorità consiste la vera eccellenza dei Moderni. Ma ciò con cui abbiamo un'immediatezza di cuore è solo ciò che esercita un'influenza sulla dimensione egoistica del soggetto, dato che "ci interessa soltanto la nostra propria vita".<sup>45</sup> Come Garve affermava già nella

<sup>42</sup> Waszek, *Aux sources de la "Querelle"*, cit.

<sup>43</sup> Garve, *Betrachtung einiger Verschiedenheiten*, cit., pp. 10-1.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 12-3.

<sup>45</sup> Id., *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 225.

recensione alla *Theorie* di Riedel: “Interesse [...] è originariamente l’oggetto delle nostre inclinazioni egoistiche; ciò per cui non proviamo solamente piacere, ma desideriamo anche possedere – per dirla con Home: ciò che desta in noi non solo delle emozioni, ma dei desideri.”<sup>46</sup>

Sarà proprio la partecipazione a un oggetto esterno, e in particolare ai destini altrui, a impedire che simili impulsi, di per sé del tutto legittimi, si esauriscano in una cinica ricerca della propria utilità. Se da un lato, dunque, la mediatezza del rapporto costituisce un rimedio per le tensioni egoistiche del soggetto, l’immediatezza del nesso con noi stessi eviterà che l’interesse trapassi nel “pathos”: “Una qualunque persona o un qualunque evento agisce sul nostro sentimento o mediatamente, in quanto ci permette di prendere parte alle passioni e alle inclinazioni che essa [persona] ha sentito o che lo [evento] hanno suscitato; o immediatamente, in quanto essi hanno conseguenze piacevoli o spiacevoli per noi stessi (se diamo loro nella rappresentazione un’influenza su di noi). Il primo è il pathos, l’altro l’interesse”.<sup>47</sup>

Ma quale è l’alchimia che riesce a tenere assieme mediatezza e immediatezza, alterità e soggettività, nella loro tensione reciproca? Nella recensione di Riedel, Garve proponeva la seguente soluzione: “Questo interesse si fonda dunque certamente sull’amor proprio, e il mezzo per suscitarlo mediante persone estranee o passioni altrui non è altro che rendere l’oggetto che mette in moto quelle passioni, e che ci riguarda in realtà solo in quanto ci è comunicato, un oggetto per noi immediato.”<sup>48</sup> Garve continua: “Ci interessa dunque in questo senso una persona che oltre all’attenzione e all’inclinazione che suscita diventi anche in certo qual modo un oggetto immediato dei desideri, che mirano in realtà al nostro proprio benessere. Un evento ci interessa non soltanto perché è importante e toccante, ma molto di più in quanto soddisfa in noi certe inclinazioni o passioni che non sono propriamente inerenti all’evento stesso, ma che vengono rintracciate e saziare mediante la sua applicazione a noi, al nostro stato, alla nostra prosperità. Si pensano, cioè, la persona o gli eventi non più nei rapporti in cui ci sono stati rappresentati, ma li si pone in rapporto con noi stessi; e mediante la rappresentazione dell’influenza che questi avrebbero poi sulla nostra felicità o infelicità sorgono nuovi desideri, che ricevono propriamente il nome di

<sup>46</sup> Garve, Recensione a F.J. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767), *Fortsetzung*, cit., pp. 73-4.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 74.

interesse. Da qui è molto facile derivare l'interesse personale e quello nazionale".<sup>49</sup>

In base a questa tesi, sarà cruciale capire quali siano i *media* in grado di facilitare la possibilità di riferire le cose a noi stessi. Tanto una meditazione quanto uno spettacolo teatrale possono infatti presentarci rappresentazioni di uomini; ma solo il secondo riuscirà ad attirare senza sforzo la nostra partecipazione alle loro faccende, schiudendo una realtà ad un tempo mediata e immediata, capace di avvicinare spontaneamente l'attenzione con la stessa forza con cui la natura avvinceva quella degli antichi poeti: "Le idee in uno spettacolo possono essere tanto vivide quanto in una meditazione. L'attenzione può addirittura essere tesa a un grado più elevato nel primo. Ma nel primo caso ci lasciamo solo impegnare; siamo passivi; gli oggetti si offrono da sé; il progresso della nostra rappresentazione è perfettamente analoga al progresso dei mutamenti che accadono attorno a noi. Nell'altro caso impegniamo noi stessi. Noi stessi dobbiamo produrre in noi gli oggetti; l'impressione degli altri la dobbiamo al contrario attenuare o mettere da parte".<sup>50</sup>

Quella realtà mediata con cui possiamo nondimeno avere un rapporto diretto sarà dunque un prodotto delle arti, le quali diventeranno così il ricettacolo privilegiato dell'attenzione disinteressata nell'epoca moderna.<sup>51</sup> Nelle arti, infatti, la rappresentazione, lungi dal ridursi a mero succedaneo di qualcosa di irrimediabilmente perduto, diventa essa stessa portatrice di una realtà immediatamente esperibile, capace di attrarre l'attenzione in maniera spesso più efficace della partecipazione all'evento reale. Il che è anche un modo – sia detto per inciso – di mostrare l'indipendenza dei Moderni rispetto a un canone ontologico estraneo alla propria epoca.

Una simile riconfigurazione non è però senza conseguenze sul modo in cui quell'attenzione trova applicazione in ambito artistico. Se, infatti, l'attenzione involontaria caratterizzava tra gli Antichi l'attività dei poeti, che traevano senza sforzo il proprio materiale dalla natura, ora essa sarà un appannaggio tipico del pubblico: "*Uno spettacolo o un romanzo mi interessa, e, sono desideroso di sapere il seguito*", sono espressioni equivalenti, ed è il segno più sicuro che un poeta drammatico ha raggiunto il suo fine di interessare il fatto di calare lo spettatore in una brama e in un'inquietata attesa del futuro."<sup>52</sup> Qualora l'interessante autentico sia ancora possibile nell'estetica dei Moderni, dunque, lo sarà innanzitutto come modo

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Id.*, *Betrachtung einiger Verschiedenheiten*, cit., pp. 13-4.

<sup>74</sup> Un altro ricettacolo, come accennato, è il gioco in quanto attività opposta al lavoro.

<sup>52</sup> *Id.*, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 166.

della ricezione delle opere d'arte piuttosto che come modo della loro produzione.

Perché si possa parlare di “interessante” in senso garviano non è ad ogni modo sufficiente che l'oggetto provochi in noi un'attenzione involontaria, ma è anche necessario quell'impaziente desiderio capace di sollecitare un progresso nelle idee della nostra anima. Insomma, posto che l'attenzione disinteressata rappresenti per Garve un carattere imprescindibile dell'interesse in senso proprio, essa non basta da sola a garantirne la presenza. Come sopra ricordato e come evidente anche nella citazione appena riportata, all'impressione piacevole destata dalla cosa dovrà raccordarsi l'attesa ansiosa per il suo sviluppo.<sup>53</sup> Un'attesa che si configura come l'emblema stesso dell'uomo moderno, se è vero che gli Antichi sono più simili a bambini che corrono senza ricordare il passo precedente né prevedere quello successivo, mentre i Moderni restano quasi schiacciati dal peso di un'eccessiva ponderazione. Solo i Moderni potranno dunque dilatare il presente puntiforme dell'*hic et nunc* in quell'alternanza di retrospezione e prospezione che li rende abitatori del tempo più che dello spazio. Se questa conversione avrà l'inconveniente di infeudare le azioni volontarie a una spasmodica ricerca del proprio vantaggio, essa avrà anche il merito di affrancare gli oggetti dalla volatilità dell'istante, dando a ciascuno di noi la possibilità di seguirne le linee di forza e di esplorarne le dinamiche interne in tutta la ricchezza della loro profondità temporale.

Nonostante, dunque, l'attenzione disinteressata che caratterizzava il loro rapporto con il mondo, gli Antichi – bisognerà concludere – non potevano disporre della nozione di interessante in nessuno dei due significati del termine.<sup>54</sup> L'interessante, in questo senso, non costituirà più semplicemente una categoria estetica possibile *anche* nell'epoca moderna, ma sarà una categoria estetica possibile *solo* nell'epoca moderna, di cui, anzi, incarna la cifra più propria. Se, infatti, l'opposizione tra le due accezioni di interesse non scandisce il passaggio tra due epoche distinte, ma viene a designare una

<sup>53</sup> È per questa ragione che la questione dell'interessante non viene discussa nel saggio sugli Antichi e i Moderni, sebbene il tema fosse già ben presente a Garve, come attesta la recensione a Riedel del 1769, e sebbene la condizione fondamentale dell'attenzione disinteressata propria degli Antichi fosse destinata a diventare l'elemento fondamentale dell'interessante negli *Einige Gedanken* scritti appena un anno dopo. Il ruolo cruciale dell'attesa nell'interessante autentico conferma anche la necessità che esso si manifesti nel momento della ricezione e non in quello della produzione. Come accennato, infatti, l'attesa del poeta scade facilmente nella frenetica ricerca del proprio successo.

<sup>54</sup> Il che ovviamente non significa che le opere antiche non possano essere definite interessanti (Id., *Betrachtung einiger Verschiedenheiten*, cit., p. 200), ma che tale categoria non poteva entrare nel loro vocabolario estetico, proprio per il rapporto che avevano instaurato con la natura e con le cose in generale.

duplicità tutta interna all'età virile dell'uomo, l'identità del Moderno, benché sottoposta all'egida dell'interesse come in Schlegel, non coinciderà con il trionfo unilaterale dell'"energia estetica soggettiva", ma esibirà un'immagine intimamente dialettica, dove il soggettivismo imperante è tenuto sotto scacco da un progetto di segno opposto, che proprio gli *Einige Gedanken über das Interessierende* si incaricheranno di sondare nelle sue varie possibilità teoriche.

Come abbiamo visto sinora, Garve ritiene che a coinvolgerci nel modo più intenso sia la partecipazione immediata a un'impressione oggettuale che desta con piacere la nostra attenzione e ci pone in attesa per un qualche mutamento futuro: una partecipazione che è particolarmente intensa nel caso in cui l'oggetto da cui ci aspettiamo uno sviluppo è il destino di un altro uomo, reale o rappresentato. Alla base di tale partecipazione – dicevamo – vi è la rappresentazione di un'influenza sulla nostra felicità da parte dell'oggetto, in grado di stimolare desideri che prendono propriamente il nome di interesse. Ma tali desideri – puntualizza Garve – possono dirigersi o "verso certi mutamenti delle circostanze che ci sono presenti nella realtà o nella rappresentazione; o verso certi mutamenti dei nostri pensieri stessi".<sup>55</sup> Nel primo caso, a essere particolarmente sollecitata è la dimensione rappresentativa dell'anima, mentre nel secondo caso saranno i sentimenti: "Ogni piacere nasce o da ciò che impegna la nostra forza di pensare, o da ciò che risveglia i nostri sentimenti. Tutto ciò che ha una qualche relazione con noi e ci vuole unire a sé deve suscitare pensieri o deve suscitare inclinazioni, in base alla nostra natura e al nostro stato".<sup>56</sup>

Nella prima parte degli *Einige Gedanken über das Interessierende*, Garve si occupa del modo in cui l'interessante eccita la nostra capacità di pensare. In generale, il piacere che traiamo da certi pensieri si fonda sul nostro desiderio di conoscere (*Wißbegierde*) o sull'impulso a impegnare le nostre forze. Il primo punto è a sua volta bipartito: "Al nostro desiderio di conoscere piacciono tutte le serie di pensieri che danno in generale all'anima verità e conoscenza o quelle che le danno in particolare quelle conoscenze, quelle idee che hanno una particolare relazione con il nostro stato passato o presente; e quest'ultimo stimolo è più forte, e spesso riceve solo il nome di interessante (*Interessierend*)". Per quanto riguarda, l'impulso a essere occupati, ci piacciono le rappresentazioni che sono "ricche, ma facili da cogliere, nuove, ma chiare, [quelle] che variano intensamente e rapidamente, ma in maniera ordinata."<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Id., *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 315.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 167-8.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 168.

Se ricchezza, vividezza e varietà sono caratteri fondamentali delle rappresentazioni interessanti in quanto rappresentazioni, la dolce trazione dell'interesse si fonda sul rapporto che tali rappresentazioni intrattengono con noi. È su quest'ultimo aspetto che sarà ora necessario insistere.

Esistono, infatti, diversi tipi di sollecitazione del nostro desiderio di conoscere a seconda della relazione con la cosa conosciuta. Come detto, il desiderio di conoscere verrà stimolato dalla verità e dalla conoscenza. Ma mentre alcune di queste verità agiscono per mezzo della loro forza interna o come parti di una scienza, a sua volta generale o importante solo per certi uomini, altre agiscono per mezzo di specifiche relazioni che hanno con alcuni uomini, in base a determinate circostanze che riguardano questi ultimi: “Le prime – dichiarerò Garve – si rivolgono all'intelletto soltanto, le altre mettono già in gioco anche certe piccole passioni che esse soddisfano o a cui procurano nutrimento.”<sup>58</sup>

Esemplificando, se nella descrizione di un viaggio al Polo Nord, intrapreso per studiare la forma della Terra, si adoperano calcoli e figure geometriche comprensibili al solo matematico, avremo “l'interesse di una scienza particolare”.<sup>59</sup> Se, però, il risultato di queste ricerche suscita la curiosità di tutti, ci troveremo di fronte all’“interesse della scienza in generale”.<sup>60</sup> Per altro verso, in una tale descrizione possiamo essere attratti dalle informazioni sugli usi e costumi delle popolazioni settentrionali, e dalla possibilità di confrontare le condizioni raffigurate con quanto già sapevamo o con inclinazioni temporaneamente sopite, da cui l’“interesse che sorge dalle relazioni generali delle cose con noi.”<sup>61</sup> Potrebbe darsi, tuttavia – prosegue Garve – che a leggere di questo viaggio sia un uomo che abbia fatto una teoria sull'aurora boreale, per il quale nulla sarebbe più importante che apprendere le cose che vengono dette intorno a questo fenomeno, lacerato tra il desiderio di vedere confermata la propria ipotesi e la paura di ritrovarsi contraddetto dall'evidenza empirica. In tal caso, si parlerà di un “interesse che sorge da relazioni particolari delle cose.”<sup>62</sup> Infine, la sezione del racconto in cui sono raccolte tutte le amenità della letteratura odepica – le difficoltà dell'impresa, i pericoli in cui sono incorsi i protagonisti, ecc. – non avrebbe difficoltà a rendere massimamente attenta la maggior parte dei lettori, in nome di

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 171.

quello che viene qui definito “interesse del sentimento (*Interesse der Empfindung*)”.<sup>63</sup>

Posta questa articolata classificazione, Garve intende sviluppare solo una porzione dello schema, quella relativa ai pensieri che si trovano in rapporto con noi: “Vogliamo parlare solo di quell’interesse che si fonda su certe relazioni con le cose, su una certa influenza delle loro idee sul nostro stato”.<sup>64</sup> In maniera simile a Batteux, dunque, anche per Garve è la relazione con la nostra condizione a caratterizzare il suo concetto di interesse. Non a caso, sarà proprio in riferimento a questa dimensione che il filosofo di Breslavia introdurrà il termine *Interessierend*.

L’impiego del participio sostantivato *Interessierend* rispetto al più diffuso *Interessant* non è solo questione di preferenze personali, ma contiene preziose indicazioni sotto il profilo concettuale. La prima studiosa ad aver evidenziato le peculiarità semantiche di cui tale mutamento lessicale potrebbe essere indizio è stata Doris Bachmann-Medick nel suo meritorio studio *Die ästhetische Ordnung des Handelns* (1989).<sup>65</sup> La tesi dell’illustre germanista è che nella dicotomia tra *Interessant* e *Interessierend* sia veicolata la differenza sopra discussa tra un interesse soggettivo teleologicamente orientato e un interesse involontario suscitato dalla forza degli oggetti. Le cose, tuttavia, sono più complesse di quanto non sembrino a prima vista.

In primo luogo, va notato che Garve non tematizza mai una tale differenza in maniera esplicita. La citazione riportata è anzi l’unica discussione della scelta lessicale nell’intero saggio, e non è fatta in opposizione all’*Interessant*, come invece sarebbe lecito aspettarsi nel caso di una esplicita presa di distanze da questo termine. Il fatto è che Garve non sembra mai utilizzare il termine *Interessant* per veicolare un interesse esclusivamente soggettivo, come supposto da Bachmann-Medick. Non solo: ma l’elemento discriminante dell’*Interessierend* non è affatto la dimensione oggettuale, che rimane sullo sfondo, bensì la necessità che la rappresentazione esibisca una relazione con noi, capace di stimolare la nostra *Wißbegierde*, e dunque l’attesa del futuro, di contro a una rappresentazione che si rivolge esclusivamente all’intelletto e non innesca alcuna “piccola passione”.

Come se non bastasse, proprio quando Garve introduce l’accezione ritenuta specifica dell’*Interessierend*, e cioè la dolce trazione stimolata dagli oggetti, il termine impiegato non è affatto *Interessierend*, bensì *Interessant*: “Tutti gli oggetti, o i modi di

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 164 e ss.

rappresentarsi, i quali, senza il nostro sforzo volontario, in virtù del piacere che suscitano in noi, si impadroniscono della nostra attenzione e la rendono stabile, sono questi – crediamo – che la parola ‘interessante’ (*interessant*) contraddistingue rispetto alle altre specie di oggetti”.<sup>66</sup> Nonostante la suggestione esercitata dalla tesi contraria, simili indizi inducono a pensare che le due distinzioni garviane, quella concettuale tra un interesse soggettivo e un interesse oggettivo, e quella terminologica tra *Interessierend* e *Interessant*, non siano affatto coestensive tra loro. Così, l'*Interessant* non solo non coinciderà immediatamente con un’accezione utilitaristica, ma potrà anche essere usato in un senso oggettuale. È proprio all’interno dell’*Interessant* in senso oggettuale che sarà possibile individuare un’accezione specificamente caratterizzata dal rapporto della rappresentazione con il nostro stato, a cui è più adeguato il nome di *Interessierend*, pur senza alcuna barriera semantica troppo rigida.

Una spia a favore di tale interpretazione è possibile ritrovarla nella *Charis oder Ueber das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten* (1793, 2 voll.) di Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, in cui il termine *Interessierend* è visto come apertamente opposto a *Interessant*. Obiettivo primario del testo di Ramdohr è quello di analizzare in maniera dettagliata i concetti di bello e bellezza nelle arti figurative, allo scopo di eliminare i pregiudizi che ne impediscono una corretta comprensione. La questione dell’*Interessant* è esaminata nel terzo libro, dedicato al bello oggettivo, ovvero “alla forza degli oggetti delle nostre impressioni sensibili e delle rappresentazioni della nostra anima”.<sup>67</sup>

Posto che non esiste un bello in sé nel senso di un oggetto che susciti in tutte le situazioni e presso tutti i popoli gli affetti propri della bellezza,<sup>68</sup> si dicono belli “gli oggetti che, senza consapevolezza di una particolare relazione con lo stato precedente della nostra individualità, suscitano l’affetto del bello”.<sup>69</sup> Esistono quattro specie di bello oggettivo: il piacevole (*das Angenehme*); il gradevole (*das Wohlgefällige*); l’eccellente (*das Vortreffliche*); e l’interessante (*das Interessante*).<sup>70</sup> Quest’ultimo è definito come “la proprietà di certi oggetti di dare a ciascun osservatore con la nostra stessa formazione un inconfondibile motivo per ricordare certi affetti di piacere precedentemente provati e i relativi oggetti, comuni a tutti gli uo-

<sup>66</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 163.

<sup>67</sup> W.B. von Ramdohr, *Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten*, 2. voll., Leipzig, 1793, vol. 1, p. 91.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 102 e ss.

mini con la stessa istruzione, in occasione della presente conoscenza intuitiva”.<sup>71</sup>

Legando l’oggettività della bellezza allo standard di gusto composto dalle persone che condividono la medesima istruzione, anche l’interessante potrà essere inteso come una tipologia di bello oggettivo. È sulla scorta di questa dimensione che Ramdohr potrà distinguere l’*Interessant* dall’*Interessierend*: “L’*Interessant* è infinitamente distinto dall’*Interessierend*. L’*Interessierend*, infatti, poggia su un desiderio reale e sul piacere per la tensione che tale desiderio porta con sé”.<sup>72</sup> Mentre l’*Interessant* si basa su una conoscenza intuitiva, e quindi su una rappresentazione “energetica” e vivida, dunque, l’*Interessierend* necessita di una rappresentazione che stimola il desiderio e il relativo piacere, raccordandosi piuttosto con la tradizione “energetica” della *vita cognitionis* di baumgarteniana memoria. Se insomma l’*Interessant* si limita a rinnovare un’esperienza generica che appartiene al passato comune di certe persone egualmente istruite, l’*Interessierend* metterà capo a una dimensione esclusivamente soggettiva, dal momento che la possibilità di suscitare affetti da parte di un oggetto dipende dalla connessione tra la rappresentazione presente e “una rappresentazione spiccata dello stato della mia persona individuale”.<sup>73</sup>

È lecito o meno applicare a Garve gli esiti che emergono dalla concezione di Ramdohr, il quale, pure, muove dalle conclusioni del primo? Certamente anche in Garve esiste una differenza tra una condizione dell’interessante che risiede nell’oggetto – i requisiti della novità, della forza e della varietà ne sono un esempio – e una condizione dell’interessante che riguarda più propriamente il rapporto tra oggetto e soggetto. Se aggiungiamo che sin dal principio del saggio è proprio quest’ultimo l’orizzonte entro il quale il filosofo di Breslavia intende racchiudere la propria ricerca, non è improbabile pensare che la peculiarità dell’*Interessierend* rispetto all’*Interessant* consista precisamente nella dimensione relazionale che muove il desiderio.<sup>74</sup> In tal senso, Ramdohr si limiterà a radicalizzare la posizione di Garve, il quale considerava ancora l’*Interessierend* come una semplice specificazione dell’*Interessant* oggettuale piuttosto che una sua polarità antinomica. È in questa chiave che dovremo intendere il titolo del saggio garviano in tutta la sua pregnanza.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 125. Soprassediamo sulla distinzione tra interessante generico e interessante specifico introdotta da Ramdohr.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>74</sup> Peraltro, ogni volta in cui l’interesse non è immediatamente connesso alla dimensione dell’attesa, ancorché derivante da un innesco oggettuale, Garve non si perita di utilizzare il termine *Interessant*, in particolare nel corso della seconda parte del saggio.

Appurato che l'accentuazione sull'*Interessierend* mette in primo piano l'idea di rapporto, il punto cruciale della ricerca di Garve sarà quello di definire il significato di questo rapporto: "Dobbiamo dunque spiegare innanzitutto come certe idee abbiano una relazione più prossima con le circostanze dell'uomo, e poi in che modo tali relazioni possano essere formate".<sup>75</sup> Nel caso in cui ascoltiamo una lezione relativa ad argomenti su cui prima non eravamo mai stati portati a riflettere – sostiene Garve – l'unico stimolo che ci potrebbe indurre a una certa partecipazione è la perspicuità e l'evidenza delle cose che ci sono esposte e il nostro desiderio di conoscere quelle cose. Il rischio in questo caso è però quello di assegnare un'eccessiva importanza a particolari insignificanti e di trascurare al contempo una serie di elementi che ci appaiono indifferenti, pur essendo legati immediatamente al fine dell'oratore. La situazione muta nel caso in cui possediamo già una minima preconoscenza del tema: "Così come non si cercano spiegazioni del fenomeno fino a quando ne restiamo estranei, e così come quasi tutte le nostre ricerche vengono effettuate solo per risolvere le difficoltà che ci avevano precedentemente preoccupato, allo stesso modo, affinché si provi interesse per queste spiegazioni e queste soluzioni, nel caso in cui siano state trovate da altri e ora ci vengano presentate, è necessario aver fatto, almeno *en passant*, proprio tali esperienze e aver percepito, almeno oscuramente, proprio tali difficoltà".<sup>76</sup>

Allo scopo di interessarsi a un qualche oggetto, insomma, non basta che la rappresentazione ci colpisca per le sue caratteristiche intrinseche, ma occorre che il soggetto abbia già avuto modo di confrontarsi con quell'oggetto o con qualcosa di legato ad esso, in modo che le conoscenze attuali estendano o chiarifichino quanto già oscuramente sapevamo: "Ogni pensiero nei discorsi e negli scritti altrui, di cui intuiamo la verità, ma di cui non avvertiamo l'utilità e di cui non siamo coscienti della finalità, ci tocca poco. Questa utilità, questa finalità non possono consistere che nella luce e nella certezza che questo pensiero diffonde su altri pensieri già precedentemente avuti e che ci sono apparsi importanti, in cui abbiamo riscontrato la permanenza di qualche oscurità o dubbio; oppure nelle regole e nei sussidi che esso ci fornisce per quelle operazioni alla cui realizzazione ci siamo già accinti, ma nelle quali non abbiamo potuto proseguire. È necessario innanzitutto aver avuto queste altre idee, e aver avvertito le loro lacune e la loro scarsa perspicuità; è necessario innanzitutto essere stati indotti a queste operazioni, ed essere stati intralciati a causa della mancanza di queste conoscenze, se si vuole

<sup>75</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 174.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 175.

provare per la lezione l'interesse che si fonda sul rischiaramento di queste oscurità e sulla compensazione di questa mancanza".<sup>77</sup>

A suscitare l'interesse è dunque un oggetto o una rappresentazione attuale che in qualche modo porta a compimento o illumina una conoscenza passata di cui avevamo a suo tempo avvertito insieme importanza e incompletezza. Non è difficile indovinare dietro una simile descrizione le tracce della *cognitio obscura* di tradizione leibniziana – termine, quest'ultimo, che non a caso ricorre spesso nel testo di Garve in forme più o meno esplicite. La prospettiva in cui si inseriscono queste osservazioni, tuttavia, è radicalmente diversa. Non si tratta, cioè, di rintracciare nel fondo dell'anima una serie di conoscenze, di per sé già del tutto presenti, ma in certa misura sopite e inconse, che si solleverebbero in corrispondenza della visione di un bene futuro.<sup>78</sup> Si tratta piuttosto di supplire a una carenza effettiva nel bagaglio delle nostre conoscenze, una carenza che si manifesta come assenza di un'idea di cui proviamo il desiderio o come assenza di chiarezza nelle idee possedute.

L'autore che consente a Garve di sviluppare questa soluzione non è più Baumgarten o Wolff, ma Locke,<sup>79</sup> il quale, a partire dalla seconda edizione di *An Essay Concerning Humane* [sic] *Understanding* (1690<sup>1</sup>, ma 1689; 1694<sup>2</sup>), aveva riconosciuto proprio nell'assenza di un qualche bene e nella conseguente inquietudine<sup>80</sup> da parte del soggetto il fondamento motivazionale dell'azione.<sup>81</sup> Garve espliciterà: "Non il bene – dice Locke – suscita in sé e per sé i desideri, ma solo il bene che al momento manca per completare il nostro stato, solo quello la cui mancanza nella nostra condizione attuale provoca una lacuna per la quale siamo inquieti. La relazione che il bene ha con i desideri, l'*Interessierend* ce l'ha con l'intelletto. Non ogni idea vera, grande e bella ci rende attenti, ma solo quella che manca alla serie di idee in noi già presenti e da noi notate, quella che riempie una lacuna da noi percepita delle nostre conoscenze,

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>78</sup> Ho approfondito questi aspetti in A. Nannini, *At the Bottom of the Soul. The Psychologization of the "Fundus animae" between Leibniz and Sulzer* (in corso di pubblicazione).

<sup>79</sup> Sulla ricezione di Locke in Germania, cfr. F.A. Brown, *German Interest in John Locke's Essay, 1688-1800*, "The Journal of English and Germanic Philology", 50 (1951), pp. 460-82, in particolare pp. 479-82. Più generico è K.P. Fischer, *John Locke in the German Enlightenment: An Interpretation*, "The Journal of the History of Ideas", 36 (1975), pp. 431-46.

<sup>80</sup> Cfr. K. Jacobi, *Locke und Leibniz über den Begriff der menschlichen Freiheit und über die Motivation menschlichen Wollens und Wählens (Ess. – Nouv. Ess. II c. 21)*, "Studia Leibnitiana", Suppl., 19, 1977, vol. I, pp. 194-205.

<sup>81</sup> La ricca discussione di questo punto in Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 200 e ss., ci solleva dal compito di dover introdurre i termini più specifici della questione.

che acquieta una certa inquietudine che noi avvertivamo per la nostra ignoranza a questo riguardo”.<sup>82</sup>

Con una simile mossa, Garve trasferisce in sede rappresentativa il discorso di Locke, senza peraltro abdicare del tutto al legame con la dimensione desiderativa per via delle già nominate “piccole passioni”. In tal modo, al filosofo di Breslavia riuscirà di fondare in maniera esclusivamente empirica l’influenza che le idee del passato hanno sul presente e sulle aspettative che ci spingono verso il futuro: “Vediamo dunque come lo stato precedente dell’uomo, la somma di ciò che ha finora esperito, sentito e pensato, possa avere un’influenza su quali delle idee più recenti gli devono dare un maggiore piacere, di quali si debba appropriare più rapidamente, su quali si debba soffermare con la sua attenzione”.<sup>83</sup>

L’attenzione attirata da certi oggetti in maniera involontaria e senza costrizione evidente sorge dunque non tanto dalla loro tipologia quanto piuttosto dalla tipologia di rapporto tra l’oggetto e le mie rappresentazioni. Se l’uomo è l’esito delle esperienze che ha vissuto, sarà possibile schizzare un modello di ciò che ci porta a preferire certe cose su certe altre a partire dagli stimoli fondamentali del piacere e del dolore. Il neonato che per la prima volta apre gli occhi è del tutto in balia degli oggetti esterni, poiché “la sua disposizione all’attività (*Wirksamkeit*) interna non ha alcuna direzione; tutte le cose che si fanno vedere, udire o toccare soddisfano [il neonato] allo stesso modo. Solo la luce più chiara o il suono più intenso è ciò che dà la preferenza a una cosa rispetto a un’altra nella di lui attenzione e nel modo in cui egli se ne appropria”.<sup>84</sup> Secondo Garve, dunque, è solo la forza dello stimolo ad essere determinante nel dirigere le nostre azioni, suscitando alternativamente piacere o dolore: “Egli non desidera pensare a nessun’altra cosa se non a ciò che gli si presenta; non aspetta alcun’altra rappresentazione se non quella che possiede realmente. La forma di ogni oggetto è indifferente all’anima, perché è l’oggetto stesso che deve per primo dare all’anima la sua forma”.<sup>85</sup>

Se non sapessimo che il soggetto è il neonato, potremmo tranquillamente riferire la citazione all’uomo antico, la cui attenzione è inchiodata ai ristretti confini dell’*hic et nunc*. Solo con l’andar del tempo si assisterà all’incremento dei concetti e dei relativi rapporti, che conduce a uno stato di maturità-modernità, in cui l’uomo acquisisce finalmente una maggiore elasticità temporale: “Nello svilupparsi di questi desideri, i loro oggetti si presentano più spesso e in

<sup>82</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 176-7.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>85</sup> *Ibid.*.

nuovi rapporti, le idee si estendono e ne producono da sé di nuove; molte di esse si compongono in certe serie, di cui ogni elemento suscita la previsione e il desiderio per i rimanenti; molte si uniscono in certi insiemi che si presentano all'anima al contempo, e in cui essa impara a sentire quello che manca da ciò che è presente".<sup>86</sup>

È all'interno di questa rete avventizia di relazioni, dunque, che possono restare dei momentanei vuoti, delle idee appena accennate o poco chiare, dei ragionamenti non ancora completi. Ed è proprio la quantità di relazioni in cui ogni idea è inserita che determina gli "incastrati" adeguati con cui si può inserire nel mosaico delle nuove idee: "I nuovi oggetti che arrivano non possono più scuotere l'anima in modi del tutto nuovi; essi devono in certa misura entrare nelle staffe dei vecchi, se vogliono fare una qualche impressione. L'anima non accoglie più tutto ciò che le viene offerto; essa cerca ciò che si collega alle serie o si adatta agli insiemi che si sono formati in essa, e secondo i quali essa deve ordinare tutto ciò che deve esserle pensabile e sentibile".<sup>87</sup> In questo senso, ogni idea adeguata a riempire o a ridurre quel vuoto non potrà che suscitare il nostro desiderio e apparirci come straordinariamente interessante, nel senso specifico dell'*Interessierend*. Tutte le idee che si accumulano nella nostra anima, infatti, contengono il seme potenziale di una nuova idea che può maturare: "Ogni situazione che colpisce l'uomo, ogni stato in cui viene a trovarsi, deposita una certa materia nella sua memoria che deve essere elaborata; ogni idea che riceve, lo prepara per una nuova o ne contiene il seme. Ciò che dunque è costruito da questi materiali in lui già presenti, ciò che spunta e matura da questo seme in lui presente, è per lui molto più importante, gli appartiene molto di più, porta la sua mente a un'attività molto maggiore di ciò che è composto da materiale del tutto estraneo ed è generato su un terreno straniero".<sup>88</sup>

Non sarebbe troppo azzardato pensare che in queste righe si delinei una sorta di versione empirista della sentenza leibniziana per cui il presente è pregno del passato e gravido dell'avvenire. Grazie a questa acquisizione, si potranno determinare facilmente i modi in cui certe idee o certe raffigurazioni instaurano una più precisa relazione con il nostro stato. Ciò accadrà innanzitutto quando l'idea presente completa qualcosa che già oscuramente conosciamo; in secondo luogo, quando ci ricorda qualcosa che avevamo appreso con grande partecipazione emotiva; in terzo luogo, quando ci fornisce un modello o un'indicazione per una certa faccenda in cui siamo impegnati;

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 178-9.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 179-80.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 180.

e da ultimo, quando stimola a esercitare la nostra forza pensante, in modo da indurre quest'ultima a rintracciare una qualche parentela tra l'idea presente e le nostre passate esperienze.<sup>89</sup>

Alla luce di quanto precedentemente mostrato, non faticheremo a scorgere in tali strategie di connessione tra le idee e la nostra condizione il cuore stesso della nozione di *Interessierend*. Sono queste relazioni, infatti, che garantiscono l'immediatezza del rapporto tra noi e l'oggetto che attira la nostra attenzione, nella misura in cui esse, per così dire, promettono un arricchimento futuro del nostro passato, contribuendo ad amplificare o a precisare la nostra esistenza. In questo modo, è possibile risolvere in maniera definitiva l'apparente paradosso per cui è l'oggetto interessante ad attirare la nostra attenzione, sebbene al soggetto non interessi altro che la propria vita. Un certo oggetto, infatti, può attirare la nostra attenzione solo se in lui presagiamo la possibilità del nostro stesso perfezionamento; e al contempo, possiamo sviluppare pienamente le nostre potenzialità antropologiche solo se seguiamo docilmente lo sviluppo di un oggetto che ha un segreto legame con noi.

Una simile conclusione non vale solo per l'interesse suscitato da uno stimolo rappresentativo, ma anche da quello derivato da una spinta affettiva, su cui Garve si sofferma nella seconda parte del saggio.<sup>90</sup> I presupposti resteranno simili rispetto alla prima dimensione: da un lato, la necessità che sia l'oggetto a richiamare su di sé la nostra attenzione, rivelando così il rapporto intimo nel quale siamo coinvolti; dall'altro, la necessità che un tale oggetto ci ponga in una condizione di attesa rispetto a un futuro che possiamo solo intravedere, ma di cui possiamo indovinare l'importanza per definire più compiutamente la nostra identità.

La differenza fondamentale è che in questo caso alla base della nostra tensione per il futuro starà un miglioramento o una minaccia della nostra condizione piuttosto che il completamento di una successione rappresentativa, ovvero "un pericolo che ci viene incontro; una gioia che aspettiamo".<sup>91</sup> L'esempio portato da Garve è quello di un padre messosi in viaggio per un paese lontano per cercare suo figlio. Alla scoperta della morte di quest'ultimo, il padre si commuoverà con indicibile forza, ma non si interesserà. Al contrario, se questo padre, arrivando in una città straniera, sente parlare di un giovane simile a suo figlio che deve essere sepolto, egli

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 181-2.

<sup>90</sup> Su questa seconda parte, in particolare sull'analisi della passione dell'amore, cfr. B. Recker, *"Ewige Dauer" oder "Ewiges Einerlei": Die Geschichte der Ehe im Roman um 1800*, Würzburg, 2000, pp. 71 e ss.

<sup>91</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 223.

sarà interessato al massimo grado. Come mostra questa situazione, tuttavia, non è sufficiente un'attesa generica del futuro: occorre che nel futuro temuto o desiderato permanga ancora una qualche oscurità, che renda incerta la nostra aspettativa: "Non appena un esito positivo o negativo è certo, l'impegno dell'anima, l'inquietudine, non è così grande. Si predica al giocatore che vincerà; ed egli potrà certo essere più contento, ma la sua anima sarà meno attiva. E perché questo? L'attività dell'anima consiste nel desiderio, e il desiderio cessa quando la cosa è raggiunta. Raggiunto è però anche il futuro, non appena diventa certo".<sup>92</sup>

Essere interessati vuol dire dunque attendere un qualche mutamento che si leghi ai capi sciolti di quelle catene di idee di cui sospettiamo il possibile completamento proprio per mezzo dell'idea o dell'affetto che vediamo in lontananza e che promette di modificare in meglio o in peggio la nostra condizione: "Tanti possono essere i mutamenti per il meglio o per il peggio nelle nostre circostanze, grandi o piccoli che siano, quanti sono i modi in cui possiamo essere interessati. Nel corso di ogni giorno capitano anche all'uomo più ritirato e più tranquillo migliaia di piccoli casi piacevoli, la cui attesa a certe ore e in certi momenti gli provoca una maggiore vivacità (*Lebhaftigkeit*). In ogni uomo ci sono piccole oscurità del prossimo futuro, dalle quali egli è posto in una qualche inquietudine e in un più intenso movimento".<sup>93</sup> A una tale inquietudine si accompagnerà sempre un incremento del movimento e del desiderio che corrisponde alla stessa attività dell'anima, e ciò sia nel caso di un incremento del nostro vantaggio sia nel caso di qualcosa che ci espone a un ipotetico danno.<sup>94</sup> In tal senso, le passioni da cui scaturisce l'interesse non potranno che fondarsi su speranza e paura, in cui il presentimento di una qualche mutazione nelle mie condizioni innesca immediatamente desiderio o avversione nei suoi confronti. E tuttavia, sappiamo che nella modernità l'esperienza diretta è sempre più ridotta alla cerchia dei nostri familiari o al più ai membri del nostro ceto. Primario è dunque per Garve mostrare che le passioni da cui scaturisce l'interesse possano essere anche quelle dei personaggi inventati dai poeti e artisti, ai quali – afferma esplicitamente il filosofo di Breslavia – il saggio intende offrire preziose indicazioni.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>94</sup> La base di tale dottrina è già in C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1747<sup>2</sup>, pp. 91-2. Cfr. Bollino, *Ragione e sentimento*, cit., p. 127.

<sup>95</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 171: "Vogliamo parlare solo dell'interesse che si fonda su certe relazioni delle cose, su un certo influsso delle loro idee sul nostro stato, e che costituisce propriamente l'interesse che poeti e artisti, per i quali stiamo qui parlando, devono dare alle loro opere".



## 2. Per una poetica dell'interessante

Come può nascere paura o speranza da qualcosa che in fondo non modifica le nostre reali condizioni? Nella recensione a Riedel, sopra ricordata, Garve aveva stabilito che è necessario allo scopo pensare “la persona o gli eventi non più nei rapporti in cui ci sono stati rappresentati, ma [...] in rapporto con sé stessi”. Quello che nel 1769 era l’oggetto di un’osservazione cursoria diviene nel saggio sull’*Interessierend* oggetto di specifica trattazione. Garve individua tre diverse strategie con cui stabilire il rapporto di partecipazione dal punto di vista affettivo senza un coinvolgimento diretto: “Ci pare che ci siano tre modi per produrre le passioni senza mutare le circostanze degli uomini; il primo lo definirei volentieri il modo musicale, il secondo il modo pittorico, il terzo il modo poetico; ciò non significa che ciascuna arte non abbia più di un mezzo per commuovere, ma significa piuttosto che in ciascuna vi è un modo che si mostra in maniera particolarmente evidente”.<sup>1</sup>

Con il modo musicale, la passione è prodotta nell’anima nella misura in cui il corpo – o meglio, la tensione dei suoi nervi – si accorda al tono di questa passione; è in questo senso – dice Garve – che si sostiene a volte che la musica imiti le passioni. Il modo pittorico, comune alla pittura e alla poesia, è suscitato dall’osservazione di un evento che ha innescato una passione in qualcun altro e a cui prendiamo parte per via simpatetica. Ma la poesia ha anche un altro modo, suo proprio, di risvegliare in noi passioni, e cioè quando i sentimenti o le idee di un altro ci ricordano in maniera più vivida un nostro interesse passato. Proprio a queste due ultime dimensioni sarà votata l’analisi di Garve, che si soffermerà in particolare sulla questione poetica.

Il problema cruciale è quello di capire quali siano le passioni che ci interessano di più; a una tale questione – sostiene il filosofo di Breslavia – “[l]a natura ci dice: prendiamo parte alle passioni

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 225.

da cui vediamo essere commossi altri o quando ci immedesimiamo esattamente nelle loro circostanze e sappiamo rappresentarci il relativo effetto sull'anima; o quando vediamo un certo legame tra queste circostanze e le nostre."<sup>2</sup> Se quest'ultimo caso riprende da vicino quanto era stato sviluppato sul versante rappresentativo con il riferimento alla teoria della motivazione di Locke, la prima situazione richiama la dimensione della simpatia, il cui legame con la questione dell'interesse era stato sottolineato tanto dai teorici di area anglosassone<sup>3</sup> quanto da quelli di area tedesca, come Riedel<sup>4</sup> e Lessing.<sup>5</sup>

Garve riconosce una triplice forma di simpatia: la prima ha il suo fondamento nel corpo soltanto, per cui nel vedere un uomo sottoposto a tortura, proviamo anche noi un determinato dolore. La seconda ha il suo fondamento nelle rappresentazioni dell'anima; in questo caso, è l'immaginazione a metterci nel posto di una persona sofferente, fino a farci carico di tutti i suoi sentimenti; la terza, infine, ha il proprio fondamento nei sentimenti morali, che ci fanno adirare di fronte a un torto palese molto di più che se si trattasse di un caso accidentale.<sup>6</sup> La simpatia corporea risulta alquanto inadatta al poeta, perché le passioni altrui che ci vengono comunicate a livello fisico richiedono movimenti troppo violenti che le rendono incapaci di veicolare un qualche piacere per noi stessi. Anche il secondo genere di simpatia si fonda più sul dolore che sul piacere, come rivela anche la sua denominazione di *Mitleiden* (compassione), ma in questo caso i poeti sono legittimati a farne largo uso:<sup>7</sup> "Possiamo in generale prendere parte più alla soffe-

<sup>2</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 228-9.

<sup>3</sup> Cfr. van Dusen, *Christian Garve and English belles-lettres*, cit., pp. 169 e ss. in particolare per Burke e Home; cfr. Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 244 e ss., in particolare per Hume e Smith.

<sup>4</sup> F.J. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Jena, 1767, p. 328.

<sup>5</sup> G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769), trad. it. di P. Chiarini, Roma, 1975, p. 350. Per Lessing, la partecipazione che suscita coinvolgimento è dettata dal *fobos* aristotelico, interpretato non già come terrore – come paura intensa e improvvisa – ma come timore di condividere lo stesso destino dei personaggi, a riprova che a interessare davvero è solo qualcosa in diretto rapporto con la nostra condizione. Esistono, tuttavia – afferma Lessing – casi in cui l'opera ci interessa anche a prescindere dalla pietà e dal timore che proviamo per il protagonista, troppo crudele per poterci simpatizzare, o per qualcuno degli altri personaggi. In queste situazioni, esattamente come in Garve e come in Batteux, è la curiosità e l'attesa per l'agognato scioglimento a stimolare l'attenzione e il desiderio dello spettatore. Sul rapporto simpatia-interesse, cfr. anche Meiners, *Revision der Philosophie*, cit., p. 263, il quale metterà in guardia dal collasso della simpatia in senso greco con l'interesse in senso francese.

<sup>6</sup> Un simile aspetto verrà ripreso da Meiners, il quale ne farà un tratto distintivo dell'interesse estetico, cfr. il suo *Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften*, Lemgo, 1787, pp. 42 e ss.

<sup>7</sup> La questione, come noto, era stata affrontata nel celebre scambio epistolare tra Nicolai, Lessing e Mendelssohn (cfr. R. Petsch, *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und*

renza che al piacere; ciò dipende dal fatto che il dolore è sempre il sentimento più violento, e dunque agisce con maggiore violenza anche sull'osservatore; o dal fatto che non possiamo aiutare in alcun modo l'allegro e il felice, mentre invece l'altrui bisogno sollecita la nostra assistenza, e dunque la nostra attività".<sup>8</sup>

Il punto decisivo, insomma, è ancora una volta quello di attivare la nostra anima,<sup>9</sup> e la *mise en scène* del dolore è più adeguata allo scopo non solo perché più forte e facile da condividere rispetto a quella del piacere, ma anche perché al dolore non è mai disgiunta la paura, e dunque la tensione verso il futuro, allorché il piacere non sempre si associa alla speranza, ad esempio quando evapora in un quieto godimento.<sup>10</sup> A valere è il principio generale per cui "[a] tutti gli eventi felici e infelici di altri uomini possiamo partecipare di più quando sono attesi che quando sono presenti"<sup>11</sup> – un principio confermato dalla prassi dei poeti. Basta una rapida ricognizione per comprendere che ciò che interessa di più non sono le singole passioni, ma la loro lotta,<sup>12</sup> e dunque l'attesa per sapere quale di loro prevarrà: "L'attesa, che è di per sé necessaria all'*Interessierend*, è più grande nella lotta di due passioni piuttosto che in una passione soltanto. Cosa farà l'uomo che ama o odia e basta, è già stabilito; la scelta può essere solo tra i diversi modi di ottenere soddisfazione, e ciò non suscita la curiosità in maniera così intensa, perché non è nulla che riguardi davvero la natura dell'uomo stesso. Ma a cosa si risolverà il figlio che deve vendicare il proprio padre ai danni del padre dell'amata; che cosa farà l'amore materno di una donna violenta e furente contro il proprio consorte: è questo che siamo sommamente desiderosi di sapere e molto incerti nel prevedere".<sup>13</sup>

Proprio nel tentativo di specificare le materie poetiche più

*Nicolai über das Trauerspiel*, Leipzig, 1910), dove Lessing difendeva la dimensione moralizzatrice del teatro non per la sua capacità catartica di purgare le passioni funeste, ma per l'attitudine socializzatrice a suscitare un certo modo di sentire, un *Mitleiden* appunto, con cui si gettano le basi della stessa società. Per l'intera questione, cfr. D. Dumouchel, "Le problème de Du Bos et l'affect compatissant: l'esthétique du XVIIIe siècle à l'épreuve du paradoxe tragique", in *Les discours de la sympathie. Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, a cura di T. Belleguic, E. Van der Schueren e S. Vervacke, Laval, 2007, pp. 473-95. Una simile funzione, come vedremo, verrà assunta in Garve dall'interesse stesso, in particolare dall'interesse sollecitato dalle arti.

<sup>8</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 233.

<sup>9</sup> Se il piacere è un ingrediente necessario dell'interesse e il dolore costituisce l'oggetto principale di un interesse scaturito dalle passioni, ne segue che l'interesse affettivo farà quasi sempre parte dei cosiddetti "sentimenti misti".

<sup>10</sup> Cfr. Sulzer, *Teoria generale delle Belle Arti*, cit., p. 129 per un'eguale stigmatizzazione del quieto godimento.

<sup>11</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 235-6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 250-1.

adeguate a suscitare il nostro interesse, il filosofo di Breslavia concluderà ambedue le sezioni del saggio con una serie di concrete indicazioni a scrittori e drammaturghi che sposteranno l'accento dal piano estetico a un piano più prettamente poetico. Senza entrare troppo nel merito, l'elemento più rilevante è la riappropriazione del principio di prossimità di tradizione francese per cui l'interesse suscitato da un oggetto è direttamente proporzionale alla vicinanza con il soggetto.

Per quanto riguarda l'interesse derivato dai pensieri, dunque, il poeta dovrà scegliere in generale “quegli oggetti dai quali può attendersi che trovino concetti corrispondenti nell'anima di tutti questi uomini [gli uomini civili], e che siano in relazione con i vecchi sentimenti degli stessi”.<sup>14</sup> Dal punto di vista ontologico, ciò significa che l'unica realtà che è possibile rappresentare poeticamente è quella naturale: “Le cose che vogliono suscitare un vero interesse devono essere oggetti naturali con i relativi mutamenti – cose che conosciamo per esperienza diretta. È il mondo reale di fronte a noi, da cui sono create tutte le nostre idee, a cui sono dirette tutte le nostre inclinazioni. È il complesso di tutto ciò che può essere comprensibile o importante o piacevole. La sua ricchezza ricolma l'intero perimetro della nostra forza pensante ed esaurisce l'intera capienza della nostra disposizione al sentimento (*Empfindsamkeit*)”.<sup>15</sup>

Solo chi disponesse di una diversa configurazione corporea e psicologica, infatti, potrebbe legittimamente discostarsi nelle sue produzioni dal mondo reale: “Chi ci rappresenta forme mai viste e mutamenti inauditi, ci porta in mondi estranei, in cui avremmo bisogno di altri organi di senso per vedere e un altro cuore per sentire ciò che ci è mostrato. La cosa peggiore è che persino colui che ci vuole mostrare queste cose non possiede questi organi e questo cuore”.<sup>16</sup> Il valore del poeta dovrà piuttosto consistere nella sua capacità di rappresentarci il reale: “Un grande genio richied[e] di rappresentare il reale e il naturale piuttosto che il fittizio e il soprannaturale (stiamo qui parlando delle sole arti della parola) o [...], se anche questi ultimi possono suscitare più ammirazione, solo i primi possono interessare”.<sup>17</sup> A essere respinti in tal modo non sono solo i voli poetici più arditi, ma anche le singole ricombinazioni della realtà ad opera dell'immaginazione.

In maniera alquanto sorprendente, il principio adottato per difendere questa presa di posizione, improntata agli *Elements of*

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 182-3.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 275-6.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 185.

*Criticism* (3 voll., 1762) di Henry Home,<sup>18</sup> rinvia nemmeno troppo implicitamente a Baumgarten. Come Baumgarten, infatti, anche Garve difende i diritti dell'individuale, mostrandone la maggiore pienezza di note rispetto all'astratto: "L'individuale, il particolare, è in sé e per sé, quando il resto è uguale, sempre più interessante del generale."<sup>19</sup> Il fatto è che l'individuale di Garve dipende esclusivamente dalle prestazioni dei sensi esterni, di contro agli esiti dell'immaginazione, i quali, alla stessa stregua di quelli della ragione, verranno etichettati come vuote astrazioni: "La natura reale è molto più ricca nel materiale con cui compone ogni cosa, molto più variata nei modi attraverso i quali la muta. Ogni cosa nella natura è un ordito di innumerevoli parti; una miscela di infinite proprietà, e tutte queste a loro volta [sono] determinate in ogni maniera possibile; al contrario, ogni cosa della mera immaginazione è quasi sempre solo un assemblaggio di due o tre caratteristiche generali, che vengono esagerate senza essere sottoposte a particolari determinazioni o limitazioni. Tutte queste creature del mondo mitologico e fatato sono in fondo solo veri e propri concetti astratti".<sup>20</sup>

Rispetto a Baumgarten, si assiste così al drastico restringimento dell'*analogon rationis*, in particolare ai danni della *facultas fingendi*, provocando il collasso tra eterotopia e utopia. Dal canto suo, Baumgarten aveva introdotto nella sua *Aesthetica* (1750) la nozione di "mondo dei poeti" per designare il complesso e non troppo coerente sistema di finzioni che già furono adottate e supposte da molti ingegni eleganti.<sup>21</sup> Il mondo dei poeti consta delle cosmogonie filosofiche, compresa quella cartesiana, così come delle teogonie e di tutta la mitologia, non solo greco-romana, ma anche dell'agiografia e del mondo cabalistico.<sup>22</sup> Il mondo dei poeti comprende al suo interno, ancorché in maniera illegittima, un'enorme provincia popolata esclusivamente di chimere prive di verità metafisica, denominata "utopia."<sup>23</sup> La verità metafisica di cui utopia è priva non è ad ogni modo sempre qualcosa di assoluto ed eterno. Esistono, cioè, oggetti e situazioni che erano almeno sensibilmente plausibili

<sup>18</sup> H. Home, *Elements of Criticism*, 3 voll., Edinburgh, 1762, vol. 2, p. 387. Cfr. su questo van Dusen, *Christian Garve and English belles-lettres*, cit., pp. 161 e ss.

<sup>19</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 211. Come noto, sarà Friedrich Schlegel in *Über das Studium der griechischen Poesie* a connettere nel modo più stringente ed esplicito la dimensione dell'individualità e quella dell'interesse.

<sup>20</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 185-6.

<sup>21</sup> A.G. Baumgarten, *L'Estetica* (1750-1758), a cura di S. Tedesco, Palermo, 2000, § 513. Cfr. A. Nannini, *Mondo dell'arte e mondo dell'opera tra Danto e Baumgarten*, "Studi di estetica", 38 (2008), pp. 115-42.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, § 514.

per gli Antichi, come certe leggende pagane, e che ora hanno perso la loro credibilità anche a livello poetico: “La mitologia degli antichi poeti pagani – sosteneva Meier nel primo volume dei suoi *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748) – è dunque, per così dire, il caos del mondo poetico, un vero mondo favoloso. Chi volesse dunque impiegare oggi queste finzioni come hanno fatto gli Antichi, offenderebbe grandemente la verosimiglianza estetica”.<sup>24</sup>

Dunque non tutto è lecito nemmeno per la tradizione baumgarteniana; a decidere, però, non è la natura empirica, ma la fede comune: “Ciò che i più ritengono vero e che viene confermato da una saga generale è comunemente ritenuto verosimile.”<sup>25</sup> Con le parole di Riedel, la cui *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767), come ricordato, era stata recensita da Garve: “Un fondamento della verosimiglianza è la fede comune, dovesse essere anche pregiudizio”.<sup>26</sup>

Anche Garve discute in realtà dell'esistenza di un “mondo poetico” (*dichterische Welt*) nel saggio sugli Antichi e sui Moderni: “Tutte le antiche poesie dei Greci sono una specie di monumento, che certo non includono l'esatta verità e la storia reale, e tuttavia tramandano qualcosa di molto simile. Tutto ciò che i loro poeti raccontano dei loro dei e dei loro eroi, per quanto possa sembrare inverosimile se lo si compara con la natura delle cose e dell'uomo in generale, riceve comunque una sorta di plausibilità se lo si compara alla natura e alla storia particolare del paese. [...] Tra la storia reale e la storia mitologica esisteva un certo legame, che, se non conquistava a quest'ultima la plausibilità, le dava almeno più interesse, ed essa lo rendeva ciò che sono le nostre ipotesi nella dottrina della natura, e cioè presupposti da cui si lasciano spiegare circostanze e situazioni che sono davvero accaduti”.<sup>27</sup>

Con ciò, sembra che sia lo stesso Garve ad ammettere la possibilità di un mondo eterocosmico, almeno per gli Antichi, di contro al poeta di oggi, il quale dovrà invece indagare la densità del reale in tutte le sue infinite sfaccettature. Ma anche qui le cose sono più complesse. Quello che appare a noi come il mondo poetico degli Antichi, in realtà non è altro che il frutto della parallaxe storica con cui ricostruiamo la loro storia; per gli Antichi, infatti, non si trattava affatto di un mondo poetico, bensì piuttosto di una realtà direttamente vissuta, o meglio del presupposto da cui si potevano

<sup>24</sup> Meier, *Anfangsgründe*, cit., § 112.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, cit., p. 198.

<sup>27</sup> Garve, *Betrachtung einiger Verschiedenheiten*, cit., pp. 198-9.

derivare eventi e situazioni reali. Quale sarà dunque il rapporto tra mondo poetico e modernità?

Da un lato, i Moderni non possono imitare il mondo poetico degli Antichi, perché per noi è diventato solo un insieme di finzioni; dall'altro, non possono neppure fondare la poesia su un nuovo mondo poetico, perché, come detto, la poesia deve basarsi sulla realtà. Di fatto, gli Antichi non creavano i personaggi delle loro poesie per puro diletto, ma per via di una sedimentazione culturale progressiva, in cui un concetto come quello di "mondo dei poeti" non aveva ragione di esistere in quanto tale. Nell'Antichità, insomma, non era per nulla inadeguato mostrare gli interventi degli dei nella vita degli uomini, perché in quell'epoca una cosa simile non esorbitava dal canone della realtà. Alla luce dello scollamento tra realtà e poesia, tuttavia, non solo quest'ultima perderà la precedente dignità "poietica", ma sarà essa che dovrà seguire i nuovi presupposti della realtà naturale per non cadere nell'abominevole regione di utopia. E tali presupposti, abbiamo visto, saranno le ipotesi della scienza naturale, che assurgeranno al ruolo precedentemente ricoperto dalla poesia – quello di ordire uno sfondo di certezze non ulteriormente interrogabili dall'uomo: "La situazione nel suo insieme era già presupposta come nota e creduta; non veniva dunque più domandato se essa era potuta accadere; solo ciò che secondo questo presupposto era potuto o dovuto avvenire nelle singole parti dell'azione era lasciato da determinare al poeta, secondo la sua conoscenza di natura e secondo verosimiglianza".<sup>28</sup> Se nell'Antichità la situazione nel suo insieme che deve essere reputata come data era ad esempio l'impresa dell'eroe, di cui il poeta poteva ricamare i dettagli di contorno, ora l'evento da presupporre come dato e indiscutibile sarà la natura descritta dalla scienza. A tali condizioni, è chiaro che il metro con cui valutare l'opera poetica non potrà che essere quello empirico, privando di fatto la poesia della dignità autonoma che Baumgarten le aveva assegnato nella forma di una verità estetica.

Sulla base di un assunto del genere, Bachmann-Medick individua la peculiarità della posizione di Garve rispetto a quella di Riedel nel fatto che per il primo è poeticamente adeguato solo ciò che è empiricamente verosimile, mentre per il secondo è poeticamente adeguato tutto ciò che è ritenuto socialmente verosimile.<sup>29</sup> Rispetto a questa conclusione mi pare sia necessario fare un passo in più e dire che in Garve a essere poeticamente adeguato è solo ciò che è empiricamente verosimile, non perché l'empiria sia ontologicamente

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>29</sup> Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 227-8.

più reale in assoluto rispetto alle storie degli dei, ma perché oggi è socialmente verosimile solo ciò che è empiricamente verosimile. La socializzazione culturale non è allora assente, ma si limita a emergere nella ratificazione del concetto di realtà naturale che diventa a sua volta di per sé vincolante per i poeti. Poiché siamo socializzati all'interno di un certo modo di intendere la realtà naturale, insomma, fingere di potersene arbitrariamente liberare è come pretendere di avere altri organi, e dunque sintomo di follia individuale.<sup>30</sup> Il che esclude – a differenza di Riedel<sup>31</sup> – non solo l'irreale ma anche il soprannaturale dagli oggetti poetici interessanti: “Anche ammesso che fossimo dei creatori così bravi da riuscire davvero a produrre nuove nature individuali e da poterle sufficientemente variare una dall'altra: che cosa ci può importare di tutti questi esseri che non abbiamo mai visto nei nostri dintorni, con i quali non siamo mai stati nel benché minimo rapporto e dai quali sappiamo che non abbiamo nulla da sperare o da temere?”<sup>32</sup>

Come emerge da questo passaggio, in effetti, il peccato mortale delle invenzioni eterocosmiche consiste proprio nel mettere a repentaglio il rapporto con noi, ovvero l'elemento fondante dell'*Interessierend*. È dunque per scongiurare la possibile indifferenza verso la materia cantata che Garve sarà portato a elaborare una poetica fondata sulla ferrea adesione alla realtà. Una realtà che dall'esclusione dei mondi fatati o possibili giungerà senza soluzione di continuità all'esclusione dei popoli lontani, ai quali prendiamo parte in misura certamente minore rispetto alla nostra stessa società: “Ci interesserà nel modo più intenso il dipinto di quegli uomini che sono più simili a noi, che hanno un modo di pensare, una lingua e dei costumi come i nostri, e i cui casi e le cui azioni corrispondono a quelle di cui è composto il corso della nostra vita, in una parola, il dipinto del nostro tempo e della nostra nazione”.<sup>33</sup> A sua volta, la porzione di società a cui parteciperemo più volentieri sarà quella con cui condividiamo la maggior parte delle condizioni esteriori se è vero – come affermava il Lessing della *Hamburgische Dramaturgie* il 16 giugno 1767 – che “la loro posizione sociale [dei protagonisti dei drammi] assai spesso rende le disgrazie più importanti e decisive, ma non per questo più interessanti: interi popoli possono esservi

<sup>30</sup> Cfr. H.-O. Röber, *Bürgerliche Vergesellschaftung und kulturelle Reform. Studien zur Theorie der Prosa bei Johann Gottfried Herder und Christian Garve*, Frankfurt am Main/Bern/New York, 1986, pp. 184 e ss.

<sup>31</sup> Per Riedel il fatto che occorra escludere dalle materie poetiche attuali le storie degli dei greci non elimina la possibilità di inserire le azioni del Dio cristiano, cfr. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, cit., pp. 197-8.

<sup>32</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 187-8.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 192.

coinvolti, ma la nostra partecipazione esige un oggetto particolare, e uno Stato è un concetto troppo astratto per i nostri sentimenti”.<sup>34</sup>

Il criterio di prossimità ontologica imposto da Garve sfuma così in un criterio di prossimità sociologica, dove il soggetto occuperà il centro di una serie di cerchi concentrici: “Ogni uomo ha attorno a sé un piccolo sistema. Egli stesso è il punto centrale; i membri della sua famiglia, gli abitanti della sua città, la gente con cui si relaziona ogni giorno, costituiscono le circonferenze più prossime al centro; viaggi, occupazioni, le diverse alterazioni di questo stato, le amplificano. All’interno di questo sistema l’uomo vede tutto con i suoi occhi, ogni punto della periferia è in relazione mediante un qualsiasi raggio”.<sup>35</sup> Da ciò, risulta che l’attenzione del soggetto è maggiormente attratta da un oggetto collocato nei cerchi più piccoli e vicini a sé stesso, i quali risulteranno quindi i più interessanti. Gli altri, invece, potranno al massimo sfiorare o stimolare l’animo, ma non arriveranno a muoverlo: “Storie e racconti di viaggio possono rendergli noti migliaia di altri sistemi al di fuori del suo; ma tutti questi, egli li vede solo di profilo, li tocca, per così dire, solo con poche tangenti”.<sup>36</sup>

Se questo vale sul piano delle rappresentazioni, il poeta dovrà far leva sul principio di prossimità anche sul piano del cuore. A prevalere da questo punto di vista nella poetica di Garve saranno innanzitutto le passioni morali su quelle corporee;<sup>37</sup> il che significa che il poeta dovrà raffigurare il mutamento degli stati interni dell’anima, di cui azioni e espressioni esterne non sono che la manifestazione; e dovrà farlo coinvolgendo non soltanto il protagonista, ma anche un certo numero di figure secondarie, dal momento che la nostra partecipazione agli oggetti poetici è incrementata dalla simpatia che provano i personaggi minori per il dolore dell’eroe.<sup>38</sup> Inoltre, le passioni devono rispettare i criteri di verità e naturalità: “Tutto ciò che può essere detto [...] sul modo della loro [delle

<sup>34</sup> Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., p. 75. Un concetto simile era stato sviluppato da La Motte, nel *Second discours à l’occasion de la tragédie de Romulus* (1722), cfr. A.H. de la Motte, *Les œuvres de théâtre*, Paris, 1730, pp. 107 e ss. Anche per La Motte, infatti, il carattere più interessante è quello più simile a noi, sebbene da un punto di vista più morale che sociologico: “Enfin on rend encore un caractère intéressant par le mélange des vertus & des foibles reconnus pour telles: je crois même que c’est la voie la plus sûre. On admire moins, mais on est plus touché. Les malheurs de nos proches ont plus de droit à nôtre compassion que ceux des étrangers”. La dottrina, peraltro, era molto diffusa ed era stata adottata dallo stesso Home.

<sup>35</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 192.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 192-3. Certo, l’arte avrà comunque la possibilità di mettermi in contatto con gli altri ceti di cui non avrei notizia diretta a causa della divisione del lavoro, ma non potrà superare i limiti della propria società.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 269-70.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 271-3.

passioni] raffigurazione, si lascia riassumere in due parole: vero e naturale. Vero si riferisce ai tratti del dipinto: deve essere simile. Naturale si riferisce all'intensità del colorito: non deve essere esagerato. Quello è l'opera del genio: si deve poter innalzare a una intuizione così chiara della cosa da centrare la sua vera forma; questo è l'opera del gusto: deve osservare nella dipintura dell'immagine poetica una certa moderazione".<sup>39</sup> È proprio quando la verità delle passioni si congiunge a una natura disciplinata che l'interesse sarà maggiore: "È conforme all'esperienza che l'interesse più intenso abbia luogo solo laddove verità e moderazione si uniscono tra loro. L'oscuro crepuscolo del mattino o quello di una giornata cupa può mostrare correttamente gli oggetti, ma non li illumina e non li vivifica a sufficienza, l'animo resta inerte nel guardarli e non riceve dunque né rappresentazioni chiare né un notevole piacere. La luce chiara del mezzogiorno d'estate rende gli oggetti brillanti, ma è accecante ed estenuante; fa sì che distogliamo gli occhi dalle cose. Ma la dolce luce della sera o di un bel giorno d'autunno rende gli oggetti propriamente interessanti. L'occhio viene ristorato e rafforzato nell'essere attirato dagli oggetti; l'animo riceve idee vivide, e resta ad ogni modo quieto; vediamo la natura in maniera massimamente naturale, perché non ci sfugge alcuna sua parte né la deturpa un chiarore estraneo".<sup>40</sup>

Certo, la cosa più facile per il poeta sarebbe quella di raffigurare le passioni estreme, ma la sua perizia consiste precisamente nel mantenere il timone sulle passioni mediane dove c'è maggiore varietà e maggior conflitto interiore: "Appartiene alla stessa moderazione di cui dicevo sopra il fatto che la raffigurazione poetica resti all'interno del grado mediano delle passioni, dove si trova la più grande varietà, la maggior parte delle sfumature, la maggior mescolanza con i desideri connessi e il maggior conflitto con i desideri contrapposti".<sup>41</sup> Proprio la varietà e il conflitto consentono allo spettatore di restare con il fiato sospeso in attesa della decisione del protagonista, incrementando così l'interesse della sua azione: "Se c'è solo una passione incontrastata nell'anima, la sua intera efficacia si volge verso l'esterno; si occupa solo dell'impresa, dell'azione esteriore che mira alla propria soddisfazione; l'efficacia interna dello spirito stesso, quella che può essere propriamente raffigurata con il discorso, è ridotta. Ma quando sono presenti più desideri, l'anima lavora internamente per trovare una risoluzione del conflitto o un equilibrio; e questo lavoro è ciò che le parole possono propria-

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 295-6.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 299-300.

mente raffigurare”.<sup>42</sup> Il poeta dovrà dunque cercare di analizzare ogni componente della passione per tentare di comprendere le più segrete motivazioni dei gesti esteriori: “La passione è un fuoco la cui brillantezza e il cui calore, rotti e restituiti da centinaia di lati, si unificano alla fiamma principale. Che cosa si può dunque fare per rispondere alla domanda: come si devono raffigurare le passioni? se non effettuarne l’analisi, rintracciarne gli effetti mediani; e mostrare quali elementi della passione e quale tipo di effetti si presentano meglio, possono essere più chiaramente rappresentati, agiscono in maniera più potente, nell’imitazione con parole?”<sup>43</sup>

L’aspetto cruciale dell’interessamento del lettore per mezzo delle passioni è insomma l’analisi interiore – la capacità, cioè, di “raffigurare la cosa mediante tratti moderati, meno osservati e più segreti; di evidenziare i giochi e i passaggi meno evidenti della passione a partire dal fondo dell’anima; di mostrare le mescolanze più fini con cui lo stesso personaggio principale può variamente mutare in diversi uomini; di rappresentare la situazione secondo i suoi più piccoli effetti sulla persona che vi si trova; questa dovrebbe essere l’opera della tragedia borghese, dell’alta commedia e di tutti i pezzi drammatici dove la prosa permette al poeta più libertà e una più precisa aderenza all’espressione naturale”.<sup>44</sup>

Secondo quanto mostrato nella seconda parte della *Betrachtung* del 1770, è proprio in tale studio minuzioso dei recessi dell’anima che i Moderni possono rivendicare la loro propria superiorità sugli Antichi: “Quelli [i poeti moderni] ci mostrano più l’interno, questi [i poeti antichi] più l’esterno delle azioni umane. I nostri poeti sono già una specie di metafisici [...]. Essi analizzano il sentimento che l’Antico avrebbe espresso del tutto semplicemente con una parola nella somma dei singoli movimenti da cui si lascia spiegare. Non ci dicono solo i pensieri che colui che era nella condizione rappresentata aveva realmente, ma anche quelli che giacevano oscuramente sul fondo della sua anima e si manifestavano nella passione, senza essere notati dall’intelletto. Nel dipinto dell’anima umana distinguono l’uno dall’altro i tratti che si mostrano insieme e fanno agire uno ad uno davanti ai nostri occhi i più segreti e più piccoli moventi che la natura ci mostra soltanto nel loro effetto congiunto. [...] Se i nostri poeti vogliono essere originali, non possono esserlo che mediante nuove scoperte in questa parte della natura”.<sup>45</sup>

La conclusione è particolarmente rilevante. Se, infatti, avevamo

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 214-5.

<sup>45</sup> Garve, *Betrachtung einiger Verschiedenheiten*, cit., pp. 190-1.

precedentemente affermato che l'uomo moderno, rispetto all'antico, è abitatore del tempo anziché dello spazio, ora dovremo aggiungere che la sua dimora è più precisamente quella del tempo interiore. Proprio in questa capacità di inscenare i moventi incoattivi, e dunque massimamente fecondi di conseguenze, sta la cifra costitutiva della modernità e la sua possibile dignità estetica. Di tale dignità estetica del Moderno, l'interessante conferma di essere ancora una volta la chiave di volta. Non solo, infatti, l'interessante si alimenta della sospensione della decisione che lascia aperti sino all'ultimo diversi esiti, ma nel porre il vincolo della prossimità alla sua base, libera la poetica dei Moderni dalla necessità di imitare gli Antichi. Il fatto è che gli Antichi non li conosciamo abbastanza perché possano davvero interessarci: "I Greci e i Romani sono certo le due nazioni che conosciamo meglio dell'Antichità. E tuttavia, quanto è lontana l'idea che abbiamo della condizione e della forma di vita degli abitanti di Roma e Atene da un'intuizione sensibile? Quante lacune ci sono nelle notizie più complete, quante circostanze che a stento la nostra ragione può unire tra loro e da cui ancor meno la nostra immaginazione sa trarre un insieme?"<sup>46</sup>

La poetica dell'interessante, insomma, non potrà che essere per Garve una poetica moderna, nella misura in cui gli oggetti da selezionare devono necessariamente essere prossimi allo scrittore e al pubblico; ma, a ben guardare, una tale poetica riguarda i Moderni anche in quanto l'interessante, dal punto di vista del poeta, è frutto di sforzo e non è affatto qualche cosa di spontaneo. Certo, il poeta non deve mostrare il proprio impegno nell'opera, per non correre il rischio di essere didascalico, ma dovrà far parlare da sé i personaggi, ignorando in certo qual modo gli spettatori, secondo quello che era già il monito di Diderot:<sup>47</sup> "Niente disturba di più l'illusione di quando, al posto di tali pensieri, che potevano sorgere solo dalla situazione e dal carattere di chi parla, udiamo quelle osservazioni che a un uomo di buone letture possono venire in mente in occasione di questa situazione e di questo personaggio".<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 194.

<sup>47</sup> Cfr. D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, trad. it. di M. Grilli, Firenze, 1980, § 11: "Sia dunque che componiate, sia che recitate, fate conto che lo spettatore non esista. Immaginate, sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato. [...] Mi sta bene che un autore intelligente introduce nell'opera tratti che lo spettatore intenda rivolti a sé; che vi alluda a sciocchezze alla moda, a vizi dominanti, ad avvenimenti pubblici; che insomma istruisca e piaccia, ma che ciò accada insensibilmente. Se si sente che ha uno scopo, egli mancherà; smette di dialogare e predica." Cfr. H. Baader, *Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallelen in Deutschland*, "Revue de Littérature Comparée", 33, 1959, pp. 200-23.

<sup>48</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 206.

Sarà l'intuibilità della poesia nella mente dei lettori il metro con cui valutare la bontà dell'illusione.<sup>49</sup> A tal fine l'autore, sintetizzando quanto sinora esposto, deve impegnarsi a suscitare, da un lato, la dimensione della simpatia, mediante la raffigurazione dei moti dell'animo conformi a ciò che, nell'epoca in questione, è ritenuto naturale sotto il profilo psicologico e degno di lode sotto il profilo morale, pena l'impossibilità da parte del pubblico di solidarizzare con i personaggi; e, dall'altro, la dimensione dell'attesa o, se vogliamo, della suspense,<sup>50</sup> con cui lasciamo che l'oggetto in questione conduca la nostra attenzione all'interno del suo sviluppo. Se simpatia e attesa sono i corrispettivi poetici dei due elementi psicologici che l'interesse stimola, pensieri e passioni, esse dovranno risultare quanto più possibile integrate tra loro, per non scadere rispettivamente in una vuota curiosità e in una commozione fine a sé stessa. In un accorato monito ai poeti dai toni diderotiani,<sup>51</sup> Garve sottolinea proprio quest'ultimo rischio: "Non si ripete mai abbastanza spesso ai nostri poeti che non è solo con le passioni che è possibile interessare; che per loro mezzo essi interessano solo raramente e sempre solo in maniera istantanea; che può essere solo la ricchezza della rappresentazione, l'importanza e la quantità di quello che ci danno da pensare ciò che ci mantiene impegnati, attenti e soddisfatti dall'inizio alla fine in un'opera più ampia. Il dramma più commovente suscita nello spettatore più sensibile sempre solo lampi di sentimento. Per ogni istante in cui si vive nell'illusione segue un tempo molto più lungo in cui si riconosce sé stessi per ciò che si è e gli attori per ciò che sono".<sup>52</sup>

La commozione momentanea, insomma, è incapace di suscitare un vero interesse, perché si perde nel patetico che – lo avevamo accennato – è incapace di stabilire un vero rapporto con noi. *Rühren*, infatti, non può essere considerato sinonimo di *interessieren*, come

<sup>49</sup> Più in particolare, "prendiamo parte ai pensieri di un altro solo se essi sono chiari, evidenti e di un'utilità così palese – sia per la vita umana sia per la soluzione di difficoltà – che possiamo renderli facilmente nostri pensieri e aver voglia di inoltrarci in essi. Prendiamo parte ai moti dell'animo di un altro se riconosciamo la verità e l'approvazione degli stessi nei loro accessi o nella loro raffigurazione. Prendiamo parte agli eventi narrati di un altro se questi sono verosimili, intuitivi, perspicui e notevoli; verosimili, intuitivi, e perspicui, per poterci immedesimare facilmente al posto dei personaggi in azione; notevoli, per renderci conto, una volta al loro posto, del rilevante influsso degli eventi su di noi". Cfr. Id., *Sammlung einiger Abhandlungen*, cit., pp. 5-6.

<sup>50</sup> Sull'invenzione della suspense nel romanzo moderno, cfr. Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma, 2010, in particolare pp. 124 e ss.

<sup>51</sup> Scriveva Diderot nel saggio sulla poesia drammatica: "Non piangerò che un istante colui che sarà colpito e abbattuto in un momento. Ma come mi sento, se il colpo si fa attendere, se vedo il temporale formarsi sulla testa mia o di un altro, e restarvi a lungo sospeso?". Cfr. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 268.

<sup>52</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 172.

Garve puntualizzerà nell'appendice del saggio: "Interessare e commuovere si toccano in un punto: ma non sono la stessa cosa. Il primo riguarda l'insieme di un'opera, l'altro singole scene della stessa; l'uno è una mobilitazione del nostro intelletto; l'altro un intenerimento del cuore; l'uno invita alla lettura o all'ascolto di una storia; l'altro fornisce realmente il godimento a cui siamo invitati".<sup>53</sup> Per stimolare un vero interesse, dunque, non sarà sufficiente la semplice giustapposizione di singole scene commoventi, ma sarà necessario il loro inquadramento all'interno di una successione diretta a un qualche traguardo, capace di sostenere al contempo la stessa tensione rappresentativa dell'intelletto. Lo strumento che il poeta ha a disposizione a questo scopo è l'intreccio, il quale esprime il desiderio per il futuro che pervade l'anima dei Moderni:<sup>54</sup> "Ma in cosa consiste l'intreccio? Il superamento di grandi difficoltà è sempre ciò che mostra l'uomo grande o degno di nota. Queste si devono dunque sempre presentare in ogni situazione che deve interessare. Da queste scaturisce l'intreccio vero e proprio, nella misura in cui

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 336-7.

<sup>54</sup> Come Garve afferma nella sua recensione all'*Erstes kritisches Wäldchen* di Herder: "Ciò che si dice 'interesse' nei poeti consiste sostanzialmente in una certa aspettativa desiderosa della successione delle situazioni e del progresso dell'azione. Da un certo punto di vista, dunque, la poesia e la pittura hanno fini opposti. La prima vuole produrre una serie costantemente mutevole di idee e sentimenti nell'anima; non vuole far riposare il lettore con alcun oggetto, vuole sospingerlo di mutamento in mutamento. Quanto più rapidamente questi si susseguono, quanto più l'anima diventa cosciente del proprio progresso; tanto meno è soddisfatta con l'istante presente, tanto più velocemente vuole vederlo mutare con quello seguente; e allora il poeta ha raggiunto il suo scopo". Cfr. C. Garve, [Recensione a] *Kritische Wälder*, "Neue Bibliothek der schonen Wissenschaften und der freyen Künste", 9/1 (1769), pp. 20-63, qui p. 41. Un simile aspetto emerge con particolare evidenza anche nella recensione di Garve al *Laocoonte* di Lessing, dove il filosofo di Breslavia distinguerà due sorgenti del piacere: la gradevolezza della figura da un lato e il nesso con il nostro reale interesse dall'altro. Partendo dai casi della vita reale, Garve conclude che maggiore è il legame di qualcosa o qualcuno con il nostro reale interesse, minore sarà l'importanza che la sua figura avrà per il nostro piacere; al contrario, minore sarà l'incidenza delle sue azioni sul nostro piacere, maggiore sarà l'immediatezza del godimento, e quindi la probabilità che esso sia stato causato dalla sua forma. L'applicazione alle belle arti è presto fatta: "In primo luogo, quanto più le loro imitazioni [delle belle arti] si avvicinano alla vita reale; quanto più possono rappresentare azioni umane, discorsi, avvenimenti; quanto più rinnovano in noi il piacere o l'avversione che un'anima umana può destare in un'altra; in secondo luogo, quanto più durevole, vario, mutevole è lo stato dell'oggetto con cui esse ci accordano il piacere, tanto più evitabile sarà la bellezza della figura. Al contrario, quanto meno c'è vita e azione; e quanto più istantaneo è lo stato in cui ci devono piacere, tanto più essa è necessaria". Se quest'ultimo caso è tipico della scultura e della pittura, il primo appartiene senz'altro alla poesia: "La poesia, infine, che è la riproduzione non di un'unica scena della vita umana, ma del suo corso reale; che ci lascia passare davanti in maniera completa l'intera serie di situazioni, mutamenti, azioni da cui scaturiscono tutto l'amore e l'odio, tutte le inclinazioni e la repulsione nei confronti degli altri nel mondo reale: essa ha a che fare immediatamente con il nostro cuore e non ha dunque bisogno di alcun altro sussidio per avvicinarci a favore o contro qualcuno se non le sue stesse azioni e le sue stesse situazioni". Cfr. C. Garve, *Lessings Laokoon. Erster Theil*, "Allgemeine deutsche Bibliothek", 9 (1769), pp. 328-58, qui pp. 351-354.

esse, condensate in un breve lasso di tempo, si devono risolvere velocemente”.<sup>55</sup>

In tal senso, l'intreccio non si limita a inanellare eventi individualmente commoventi, ma li finalizza a uno scopo che fa restare lo spettatore con il fiato sospeso nella spasmodica attesa dell'epilogo. Con le parole di Johann Jakob Engel negli *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten* (1783): “Può un'azione senza intreccio avere il suo pieno interesse, la sua piena vita e il suo pieno fuoco? La risposta a ciò la fornisce l'osservazione generale per cui beni e mali di ogni sorta appaiono tanto più grandi, quanto più sono difficili da raggiungere o da allontanare; per cui, dunque, mediante le difficoltà che si contrappongono alla soddisfazione, ogni desiderio cresce in intensità e calore interno; per cui, inoltre, solo negli ostacoli ha luogo la piena tensione delle facoltà e quell'interessante incertezza del futuro che nelle opere pragmatiche ci impegna sempre di più e in maniera più piacevole del presente. Un intreccio, dunque, [...] è per ogni azione che deve interessare, indispensabile”.<sup>56</sup>

Se dunque la simpatia consente di dilatare la commozione del cuore per tutta la durata dell'azione nei confronti di determinati personaggi, evitando così l'intermittenza della partecipazione e la dispersione emotiva, l'intreccio impegnerà l'intelletto in un climax ascendente che giunge al parossismo un attimo prima dello scioglimento.<sup>57</sup> Entrambi questi elementi, delineati da Batteux nel suo *Cours de Belles Lettres*,<sup>58</sup> convergeranno nella dottrina della cosiddetta “unità di interesse”, valida in particolare per la poesia

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>56</sup> J.J. Engel, *Poetik* (il titolo originario è quello indicato nel testo, del 1783), in Id., *Schriften*, vol. XI, Berlin, 1806, pp. 355-6.

<sup>57</sup> Su queste basi, Eberhard teorizzerà due principi fondamentali dell'interesse: il primo è che: “L'interesse deve crescere in costante progresso”. Il secondo è che: “L'interesse scompare non appena ha raggiunto il punto più alto. Ciò segue direttamente dal principio generale che l'interesse deve aumentare se non vuole cessare. [...] [La natura dell'anima umana] vuole che non appena in uno spettacolo l'interesse abbia raggiunto il punto più alto, e venga deciso ciò che lo spettatore ha aspettato fino a quel momento, cali il sipario. Tutto ciò che dovesse ancora accadere, infatti, non stimolerebbe più la nostra attenzione”. Cfr. J.A. Eberhard, *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen*, vol. 1, Halle, 1803, pp. 415-20.

<sup>58</sup> *L'esthéticien* francese distingueva due strategie che l'artista deve mettere in atto se vuole interessare (*intéresser*): “La prima è di scegliere un'azione la cui natura e il cui oggetto siano interessanti per loro stessi; è il modo di colpire il cuore, è il commovente (*touchant*; *rührend* nella traduzione di Ramler). La seconda cosa è di inserirvi degli ostacoli che richiedano una virtù straordinaria per essere sormontati: è il mezzo per colpire la mente (*esprit*), il singolare (*singulier*)”. Batteux continuava: “La prima maniera [di interessare] è più commovente, più dolce; quest'ultima è più viva, più piccante. Ogni lettore dotato di un'anima prende parte all'impresa, si affeziona all'eroe; tende verso il fine con lui; si irrita come lui contro gli ostacoli [...]; attende l'esito con impazienza fino a quando l'eroe non trionfa o non soccombe e allora trionfa o soccombe con lui”. Cfr. C. Batteux, *Cours de Belles Lettres distribué par exercices*, 4 voll., Paris, 1747-50, vol. 4, pp. 31 e ss.

drammatica, che Garve considera come il genere più interessante, e dunque come il più adatto a trarre conclusioni generali su tale qualità.<sup>59</sup>

Già Antoine Houdar de La Motte aveva elevato l'“unità di interesse” a nuovo principio di poetica nel *Discours sur la tragédie à l'occasion des Machabées* (1721),<sup>60</sup> distinguendola accuratamente dalla classica unità d'azione.<sup>61</sup> Mentre l'unità d'azione coinvolge solo la nostra curiosità, volgendo il dramma a un unico fine, l'unità di interesse, coinvolgendo anche il cuore, ci farà simpatizzare con un singolo personaggio per tutto il dramma, a patto di rivelare subito al fruitore ciò da cui dovrà essere avvinto, come poi suggeriranno Diderot e Lessing:<sup>62</sup> “Ma in cosa consiste l'arte di questa unità di cui ho parlato? Consiste, se non mi sbaglio, nel sapere, sin dall'inizio di un pezzo, indicare alla mente e al cuore l'oggetto principale con cui voglio occupare l'uno e emozionare l'altro”.<sup>63</sup> Alla luce di questi assunti, Garve rilancerà a modo proprio la rilevanza dell'unità di interesse in vista di un simultaneo impegno di *cœur* ed *esprit*: “L'unità di interesse [...] è necessaria per due ragioni. Non possiamo cogliere molte cose al contempo, non possiamo prendere parte al contempo al destino di molti uomini. Richiede un certo impegno dell'animo calarsi nel posto di un altro; e questo [impegno] lo si può applicare al contempo a un solo oggetto. La necessità di un intreccio è la seconda. Quando le azioni, gli eventi di due persone si svolgono parallelamente al contempo o nessuna delle due potrà avere un intreccio, e allora la nostra attenzione non

<sup>59</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 206.

<sup>60</sup> Sulla polemica con Voltaire riguardo a questo punto, cfr. P. Dupont, *Houdar La Motte*, Paris, 1898, pp. 285 e ss. Commentando La Motte, Dupont concluderà che l'unità di interesse è “la legge suprema dell'arte drammatica”, *ibid.*, p. 285.

<sup>61</sup> A.H. de la Motte, *Discours sur la tragédie à l'occasion des Machabées* (1721), in Id., *Les œuvres de théâtre*, cit., pp. 44-5: “Se più personaggi sono diversamente interessati nello stesso evento; e se essi sono tutti degni che io entri nelle loro passioni, c'è allora unità d'azione e non unità di interesse, perché in questo caso perdo di vista gli uni per seguire gli altri e perché desidero e temo, per così dire, da troppi lati”.

<sup>62</sup> Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., pp. 223 e ss.

<sup>63</sup> La Motte, *Discours sur la tragédie à l'occasion des Machabées*, cit., pp. 45-6. La Motte continua: “Inoltre, nell'impiegare come personaggi solo quelli che aumentano questo pericolo o lo condividono con l'eroe; nell'occupare sempre lo spettatore con questo interesse soltanto, in modo che sia presente in ogni scena e che non si permetta alcun discorso che, con il pretesto di ornare, possa distrarre la mente da questo oggetto; e infine nel continuare così fino allo scioglimento dove si deve disporre il più alto punto di pericolo e il più grande sforzo della virtù che lo sormonta”. Nel *Beschluß der Kritik über die Gefangnen des Plautus* (1750), Lessing tradurrà l'espressione di La Motte con *Einheit des Antheils*: “Wahr ist es, die Handlung würde nicht unvollständig seyn, wenn auch Tyndarus nicht ein Sohn des Hegio wäre, allein es würde ihr eine Eigenschaft fehlen, welche de la Motte zu einer besondern Einheit der Handlung gehört. Diese ist die Einheit des Antheils oder wie er sie in seiner Sprache nennet l'unité de l'interêt [sic]”. Cfr. “Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters”, 1750, 3. Stück, pp. 573-91, qui p. 581.

sarà stimolata da nessuna di esse; o entrambe ce l'hanno e allora si affatica".<sup>64</sup> L'unità di interesse, insomma, consente di focalizzare l'attenzione sui destini di pochi personaggi dal punto di vista del *cœur* e sull'intreccio nella sua linearità narrativa dal punto di vista dell'*esprit*. Ma non è tutto. Se, infatti, la partecipazione ai destini dei protagonisti suscita l'emozione del cuore e l'univocità dell'intreccio la sollecitazione dell'intelletto, è chiaro che l'unità di interesse non si limiterà semplicemente a "unificare" l'azione scenica nell'attenzione del fruitore, ma mirerà, più radicalmente, a "unificare" il fruitore nello svolgimento dell'azione scenica, facendo vibrare all'unisono intelletto e cuore. Quella che era a prima vista una nozione meramente poetica sembra celare *in nuce* un progetto genuinamente antropologico votato all'attivazione globale dell'uomo.

<sup>64</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 341-2.



### 3. Interessante e antropologia

Come accennato all'inizio, la concomitante attivazione delle facoltà conoscitive e desiderative dell'anima era stata propalata in Germania dalla dottrina della vita della conoscenza estetica di tradizione baumgarteniana. Secondo Meier, in particolare, la raffigurazione poetica di un qualche bene che promette vantaggi e perfezioni – un *mibi bonum* esplicitamente definito come “interessante” – contribuisce a incrementare la nostra *realitas*,<sup>1</sup> vivificando così l'intera anima.<sup>2</sup> L'importanza di questa posizione, che qui non possiamo approfondire, non tarda a suscitare l'attenzione del dibattito estetico del tempo. Lessing, ad esempio, trae importanti conseguenze da simili premesse in una lettera a Mendelssohn del 2 febbraio 1757, dove il magistero di Baumgarten sarà ricordato a una suggestione dubosiana: “[...] in ogni desiderio o avversione violenti siamo coscienti di un grado più alto della nostra realtà (*Realität*) e questa coscienza non può essere altro che piacevole[.] Di conseguenza tutte le passioni sono piacevoli in quanto passioni, anche quelle sommamente spiacevoli”.<sup>3</sup> Accogliendo il suggerimento di Lessing, Mendelssohn affermerà, dal canto suo, che in rapporto al soggetto anche la percezione di una mancanza dell'oggetto costituisce un carattere affermativo che ne aumenta la *realitas*, perché alimenta l'esercizio delle facoltà dell'anima: “Il male, invece, è sgradevole dal lato dell'oggetto, considerato come modello della rappresentazione esterno a noi, perché in questa relazione costituisce una mancanza, la negazione di qualcosa di reale; ma, considerato in quanto rappresentazione, come immagine dentro di noi, che tiene impegnate le facoltà dell'anima di conoscere e desiderare, anche la rappresentazione del male diventa un elemento di perfezione e risulta almeno in

<sup>1</sup> A.G. Baumgarten, *Metaphysica*, Halae, 1739, § 660: “Mihī bona sunt, quibus positus in me ponitur realitas, mihī mala, quibus positus in me ponitur negatio latius sumta”.

<sup>2</sup> Cfr. supra, nota 21, Introduzione.

<sup>3</sup> Cfr. Petsch, *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai*, cit., p. 98.

parte gradevole, per cui preferiamo senz'altro sentirla che non sentirla".<sup>4</sup>

Il *mibi bonum* che accresce la *realitas* sarà dunque inteso qui come lo stesso movimento dell'anima,<sup>5</sup> a prescindere dal segno positivo o negativo dell'oggetto rappresentato, ovvero come il "gioco delle inclinazioni che innalza enormemente il suo [dell'anima] sentimento di sé, e fa sentire la realtà (*Realität*) della sua esistenza nel modo più dolce".<sup>6</sup> Ma se i caratteri affermativi che compongono l'anima sono differenziali di movimento, la coscienza della sua *realitas* coinciderà con la percezione della sua attività. Incrementare la coscienza della nostra *realitas* in un simile contesto, altro non significa che promuoverne la vivificazione.

È proprio rielaborando questo dibattito che l'interesse sarà riconosciuto come il vettore privilegiato dell'integralità dell'uomo nella sua dimensione cognitiva e appetitiva,<sup>7</sup> un'integralità di cui è dato fare esperienza proprio nella percezione del nostro potere vitale: "Lo stato della vita e della veglia – argomenta Garve – si distingue dalla morte e dal sonno per il fatto che noi, a seguito di questo sentimento, desideriamo, avversiamo, speriamo o temiamo costantemente qualcosa. Tutte le rappresentazioni che non siano mere parole si sviluppano da questi sentimenti o sono in relazione con essi. Lo stato di un uomo che è interessato da qualcosa è una veglia più perfetta (*vollkommneres Wachen*), un più alto grado di vita. In tale stato, sentiamo noi stessi in maniera più vivace (*lebhafter*), abbiamo

<sup>4</sup> M. Mendelssohn, *Rapsodia, ossia supplemento alle Lettere sui sentimenti*, cit., p. 107. Da qui derivano i sentimenti misti, composti dall'insoddisfazione nei confronti dell'oggetto e dalla soddisfazione per la sua rappresentazione. La prevalenza del piacere o del dispiacere dipenderà dalla prevalenza dell'una o dell'altra delle due dimensioni. Sarà in particolare l'imitazione artistica, come già insegnava Du Bos, a rendere piacevoli gli avvenimenti più terribili, perché consente, in un contesto dichiaratamente fittizio, di conservare alla nostra rappresentazione dell'oggetto "la vita e il calore appropriati", *ibid.*, p. 111.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 109-110, in cui Mendelssohn ammette di aver sbagliato a criticare Du Bos su questo punto: "Ho sbagliato, quindi, a criticare Du Bos quando sostiene che l'anima anela soltanto a essere stimolata, anche quando a farlo sono rappresentazioni sgradevoli. Ciò è vero nel senso più proprio, in quanto il movimento e il coinvolgimento prodotti nell'anima da rappresentazioni sgradevoli non possono che risultare gradevoli in relazione al soggetto".

<sup>6</sup> M. Herz, *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, Leipzig und Mietau, 1776, pp. 85-6.

<sup>7</sup> Nel *Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten*, ("Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", 8. Band, 1769, 1. Stück, pp. 1-44; *ibid.*, 2. Stück, pp. 201-31, qui pp. 218-20), Garve indica il genio quale prototipo dell'uomo intero, nella misura in cui è capace di riunire in sé il sentire e il pensare nel senso sulzeriano, per cui egli dovrà mirare all'oggetto tenendo al contempo un segreto sguardo su di sé. In tal senso, la distanza da Sulzer mi sembra minore di quanto pensato da Bachmann-Medick, il cui giudizio è però "vizioso" dalla presunta visione dicotomica attribuita al primo, cfr. Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., p. 190. La vera perfezione dell'uomo, in ogni caso, deve includere anche le facoltà desiderative, in modo da assicurare, come ci accingiamo a verificare, la vivificazione delle stesse facoltà conoscitive.

più desideri e aspettative del solito”.<sup>8</sup> Con le parole di Eberhard nel suo *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen* (4 voll., 1803-1806): “Nulla ci può interessare di ciò da cui non possiamo prevedere o attendere un’adeguata occupazione delle nostre facoltà conoscitive e desiderative”.<sup>9</sup>

Se dunque l’interesse nel senso garviano presuppone che siano le cose a suscitare inizialmente la nostra attenzione, nel seguire “passivamente” le loro direttrici percettive e semantiche il fruitore sarà poi chiamato ad attivare, ancorché in maniera inconsapevole, tutte le forze dell’anima coinvolte nella sollecitazione. Di contro a un modello disinteressato di piacere estetico, che prevede un soggetto contemplatore distaccato dall’opera, il piacere interessato innescherà una vera e propria fruizione “spett-attoriale”, dove la dimensione passiva sarà solo una tappa propedeutica a sviluppare pienamente la propria capacità di azione. Nel subire l’attrazione dell’oggetto, infatti, lo spettatore potrà rintracciare le possibili espansioni delle proprie catene di idee, sperimentando un immediato incremento della sua attività. Posto che a interessarci dal punto di vista rappresentativo sia il desiderio di colmare le proprie lacune, il poeta non dovrà solo riprodurre gli oggetti di cui abbiamo già fatto esperienza, ma dovrà arricchirne e perfezionarne i particolari: “[E]gli deve elaborare questi oggetti in modo tale che essi ripresentino fedelmente le tracce di queste sensazioni, ma in esse deve mostrare di più, e ciò in modo o più distinto o più intuitivo, di quanto l’anima stessa non avesse scoperto in esse”.<sup>10</sup> Insomma, “a renderci interessanti le rappresentazioni poetiche di una cosa [...] è quella elaborazione per mezzo della quale le nostre proprie idee oscure sono ridestate fedelmente, ma al contempo rischiarate ed estese.”<sup>11</sup>

In questo modo, la poesia consentirà di arricchire la nostra *realitas*, e dunque di incrementare la percezione della nostra vitalità, chiarificando e precisando le idee che contribuiscono a costitu-

<sup>8</sup> Cfr. la prima versione della seconda parte del saggio sull’interessante di Garve, uscita nella “Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste”, 13. Band, 1772, 1. Stück, p. 7; nell’ultima versione, Garve riformula il pensiero, lasciando però invariate le ultime due frasi, cfr. Id., *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 222. Di uno stato di veglia perfetta (*état du réveil parfait; Zustand des vollkommenen Wachens*) in opposizione a uno stato di sonno profondo, aveva parlato già Sulzer nell’*Analyse de la raison* (1758), per designare la condizione di massima coscienza a cui dava accesso proprio l’interesse. Anche Klopstock aveva utilizzato la metafora della veglia per riferirsi a un pensare che è già per metà azione, per cui “solo di chi veglia davvero si può dire che vive davvero”, cfr. F.G. Klopstock, *Die beste Art, über Gott zu denken*, “Der Nordische Aufseher”, 25. Stück, Sonnabends den 13. May 1758, pp. 213-20.

<sup>9</sup> Eberhard, *Handbuch der Ästhetik*, vol. 1, cit., p. 416.

<sup>10</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., p. 183.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 202.

ire l'identità del soggetto. Il rischiaramento, in particolare, porterà a pensare in generale quanto avevamo solamente sentito nel caso singolare o a esemplificare in un caso concreto una proposizione finora astratta.<sup>12</sup> Ma potrà anche favorire la rappresentazione di nuovi tratti nelle cose già note, richiamando alternativamente l'attenzione sui caratteri che non avevamo notato o sugli elementi più fini che non avevamo potuto riconoscere o distinguere nella loro singolarità.<sup>13</sup> In tal senso, le raffigurazioni poetiche appariranno come prolungamenti o illustrazioni dei casi della nostra vita, che amplificherà di riflesso i propri confini.

La poesia, abbiamo per altro verso ricordato, potrà anche assecondare la nostra immedesimazione con i personaggi narrati o recitanti, facendoci agire nei loro panni. Stimolando un interessamento in certa misura "disinteressato", la simpatia – insegnava Hume – consente di vivere su di sé gli affetti degli altri, trasformando quella che era semplice rappresentazione in vera e propria impressione vissuta.<sup>14</sup> Ma proprio un simile meccanismo, coinvolgendo direttamente la nostra condizione, sarà in grado di innescare una spinta motivazionale capace di intensificare la coscienza di sé: "I moventi in fondo sono anche rappresentazioni, ma rappresentazioni di un certo tipo. Così come la maggior parte delle rappresentazioni si volge solo a certi oggetti e indebolisce la nostra propria autocoscienza in questo momento con un'attenzione per qualcosa che è fuori di noi, allo stesso modo le rappresentazioni che vogliono diventare capaci di essere moventi, cioè di suscitare desideri o di muovere la volontà, si volgono totalmente a noi stessi e al nostro proprio stato, in particolare al nostro stato presente, e acuiscono per così dire la coscienza di sé".<sup>15</sup> Posta l'efficacia estetica e morale della rappresentazione,<sup>16</sup> dunque, anche l'affetto altrui potrà diventare un movente della nostra azione. Se nella situazione precedente era l'arte ad attagliarsi alla vita, qui sarà la vita stessa ad attagliarsi alla rappresentazione artistica. Ma sia che l'accento cada sull'arricchimento del nostro passato mediante l'inserimento di nuovi anelli nelle catene rappresentati-

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>14</sup> Per la trattazione di questo aspetto in Hume, rinviamo a Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 244 e ss.

<sup>15</sup> C. Garve, *Eigene Betrachtungen über die allgemeinsten Grundsätze der Sittenlehre*, Breslau, 1798, pp. 9-10.

<sup>16</sup> Se a essere coinvolta è la simpatia morale, non basta che la rappresentazione sia perspicua e intuitiva, ma è anche necessario che essa sia suscettibile di approvazione da parte del pubblico. La distinzione tra due modi di intendere la simpatia, uno meramente psicologico e l'altro morale, era già di Hume, cfr. D. Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 244 e ss.

ve sia che l'accento cada sulla trasposizione del presente vissuto nella finzione del presente inscenato, il risultato sarà sempre una tensione dell'anima diretta al futuro.

Senza un baricentro al proprio interno, il soggetto interessato sarà dunque portato a trovare un provvisorio equilibrio nella continua rincorsa di una base d'appoggio, dove l'avvertita mancanza di un fondamento stabile si dilegua nell'eco della sua promessa perennemente posticipata. Ed è proprio una tale promessa a innescare l'energia cinetica necessaria al soggetto per percepire la propria esistenza. Un'energia, dunque, che non sarà mai autoindotta, ma che deriverà piuttosto dalla spinta del soggetto a ritrovare nell'altro le relazioni capaci di accrescere la coscienza della propria presenza nel mondo. In questa chiave, il fatto di interessarci solo alla nostra vita, lungi dall'essere una dichiarazione di egoismo, contiene *in nuce* la possibilità di estendere il campo della nostra partecipazione a tutto ciò che entra in rapporto con noi.

Non è un caso che la vivificazione dell'uomo sia per Garve la base della stessa vita virtuosa.<sup>17</sup> Appurato che la virtù non possa consistere sempre in una *medietas* tra due estremi entrambi viziosi come voleva Aristotele, essa consisterà piuttosto nella realizzazione di quella che Garve chiama la "perfezione assoluta" dell'uomo,<sup>18</sup> ovvero nella "perfetta costituzione dell'uomo interiore".<sup>19</sup> Una tale perfetta costituzione dell'uomo interiore coinciderà con la "salute dello spirito", ovvero con l'"armonia delle facoltà dell'anima",<sup>20</sup> così come voleva l'insegnamento di Platone: "Il mio proprio sistema morale – lo ammetto – si lega nel modo più perfetto a quello platonico, almeno per come lo intendo e lo interpreto io. L'uomo il cui spirito e il cui cuore non sono mutilati, ma maturi e sani, agisce, credo, in maniera sempre virtuosa".<sup>21</sup> Non più lo *status integritatis* di Adamo, come nella tradizione teologica protestante, ma l'armonia speculare di individuo e *polis* costituirà per Garve la via maestra per ritrovare una qualche proporzione tra le capacità dell'uomo: "Per il primo principio il mio maestro è Platone. Il

<sup>17</sup> Su questi temi, cfr. C. De Pascale, "Garve e Kant: *Sittenlehre* e *Metaphysik der Sitten*", in *Ètica y antropología: un dilema kantiano*, a cura di R.R. Aramayo e F. Oncina Coves, Granada, 1999, pp. 229-59; C. De Pascale, *Natura e cultura nell'eclettismo di Christian Garve: l'indagine morale come ricerca sulla natura dell'uomo*, "Studi settecenteschi", 25-26 (2005-2006), pp. 281-311.

<sup>18</sup> C. Garve, *Uebersicht der vornehmsten Principien der Sittenlehre*, Breslau, 1798, p. 10. Id., *Eigene Betrachtungen über die allgemeinsten Grundsätze der Sittenlehre*, cit., p. 51. Sull'idea di perfezione in Garve, cfr. C. Altmayer, *Aufklärung als Popularphilosophie. Bürgerliches Individuum und Öffentlichkeit bei Christian Garve*, St. Ingbert, 1992, pp. 87 e ss.

<sup>19</sup> Garve, *Uebersicht der vornehmsten Principien der Sittenlehre*, cit., p. 87.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>21</sup> *Ibid.*

quale pone l'essenza della virtù nell'armonia del piccolo stato che si trova all'interno dell'uomo".<sup>22</sup>

A fare della perfezione la vetta morale dell'uomo – continua Garve – è stata anche la più recente filosofia leibniziano-wolffiana: “Una parte dei nostri filosofi moderni, soprattutto gli Inglesi, hanno voluto fondare la morale esclusivamente sul sentimento e sulla facoltà di sentire. Altri, tra cui si trova la maggior parte dei filosofi tedeschi, hanno derivato la morale esclusivamente dalle conoscenze e dalla ragione. Un sistema, quello leibniziano-wolffiano, ha cercato di unire entrambe le cose, in quanto ha eretto la perfezione a scopo ultimo dell'uomo e ha reso la proposizione: ‘Tendi verso la tua perfezione!’ il principio della morale”.<sup>23</sup> Il sistema leibniziano-wolffiano ha dunque il grande merito di aver evidenziato nuovamente l'importanza dell'uomo intero,<sup>24</sup> ponendosi così sulla scia di Platone, nonché tra i possibili precursori dello stesso Garve: “Ho detto che questo sistema, che riunisce in certa misura entrambe le classi, si fonda al contempo su conoscenza e sentimento e ritrova la sorgente delle virtù tanto nell'intelletto quanto nella facoltà di desiderare. E ciò è senz'altro vero, poiché rende la perfezione il sommo scopo dell'uomo, essendo la perfezione in rapporto all'uomo intero (*den ganzen Menschen*), e dunque a entrambe le forze principali del suo spirito”.<sup>25</sup>

Nonostante l'apprezzamento, tuttavia, la filosofia leibniziano-wolffiana ha avuto il torto di astrarre la questione della perfezione dal contesto sociale e antropologico – dal contesto della *polis* – per farne un principio metafisico generale: “[Quanto detto] corrisponderebbe perfettamente al sistema platonico delle virtù, e dunque anche alle mie proprie idee; renderebbe evidente il doppio rapporto con lo spirito e il cuore nei quali la perfezione, secondo i concetti abituali, ha per così dire la sua sede, se Wolff e Leibniz, più metafisici di Platone, non avessero fornito un nuovo concetto di perfezione, che comprende il perfetto in tutte le cose, in quelle inanimate così come in quelle animate, nelle piante come negli animali, rendendolo per ciò stesso meno perspicuo e soddisfacente in relazione alla natura umana nello specifico”.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Id., *Eigene Betrachtungen über die allgemeinsten Grundsätze der Sittenlehre*, cit., p. 50.

<sup>23</sup> Id., *Uebersicht der vornehmsten Principien der Sittenlehre*, cit., p. 149.

<sup>24</sup> Non è possibile qui entrare sulla questione del *ganzer Mensch*; per una sintesi, cfr. E. Agazzi, “Alcune riflessioni sul concetto di *ganzer Mensch* nel tardo Illuminismo tedesco”, in *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e “Frühbromantik”*, a cura di Elena Agazzi e Raul Calzoni, “Cultura tedesca”, 50/1 (2016), pp. 75-99.

<sup>25</sup> Garve, *Uebersicht der vornehmsten Principien der Sittenlehre*, cit., p. 176.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 176-7.

Il problema più significativo nel concetto leibniziano-wolffiano di perfezione sta nella sua applicazione alla morale: “E proprio questo principio, che secondo il concetto leibniziano-wolffiano di perfezione significa solo ‘Cerca di rendere il molteplice che è in te corrispondente all’unità’, mi pare essere un principio insoddisfacente per l’intelletto, impotente per il cuore, poco perspicuo e debole, e facile da contraddire”.<sup>27</sup> Per intenderlo nel modo corretto, il principio di perfezione andrà dunque liberato dall’astrazione a cui lo hanno condannato Leibniz e Wolff, per essere riportato allo splendore dell’Antichità: “Nella misura in cui Leibniz e Wolff hanno reso il concetto di perfezione così generale e astratto, essi hanno oscurato e falsificato l’autentico concetto morale antico di perfezione. Secondo il mio giudizio, il principio ‘Perfice te’, nel suo senso antico, semplice ed evidente a ciascuno, secondo il quale l’uomo deve tendere verso la conoscenza, domare i suoi desideri, intrattenere ed innalzare l’attività interna del suo spirito con il pensiero e le inclinazioni benevole, ed esercitare anche esternamente nella vita sociale questa stessa attività con lavori utili, con il fedele perseguimento di una certa professione, con azioni rette e benevole, è vero e soddisfacente”.<sup>28</sup> Intesa in senso corretto, l’applicazione del principio di perfezione alla morale conduce dunque a uno sviluppo completo dell’uomo nell’insieme della sua compagine antropologica.<sup>29</sup> Scrive Garve nelle *Betrachtungen*: “Quando dico che lo spirito umano più perfettamente formato è di necessità anche moralmente buono, non intendo con tale formazione l’innalzamento di una singola forza che poi ponga al suo servizio le altre, e che viene chiamata genio. Non intendo l’esercizio o l’applicazione delle forze dell’animo verso un peculiare negozio o una determinata professione, per mezzo dei quali l’uomo stesso giunge in questo negozio o in questa professione a una grande preminenza sugli altri; e ciò, sebbene la perfezione dell’uomo sia comunemente determinata secondo questo duplice criterio nei giudizi del mondo. Intendo con ciò uno sviluppo uguale e armonico delle diverse facoltà conoscitive degli impulsi ad esse corrispondenti. Per mezzo di tale uguaglianza una forza, una dote naturale, limita l’altra, e non giunge nella sua crescita a prendere un vantaggio innaturale sulle altre”.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 180-1.

<sup>29</sup> Con ciò, è tutt’altro che dimostrata l’effettiva incapacità del principio leibniziano-wolffiano di perfezione di garantire il medesimo effetto, in particolare nella sua versione baumgarteniana. Un approfondimento in tal senso, ad ogni modo, esulerebbe dagli scopi del presente lavoro.

<sup>30</sup> *Id.*, *Eigene Betrachtungen über die allgemeinsten Grundsätze der Sittenlehre*, cit., pp. 81-2.

Se per la tradizione baumgarteniana era l'estetica a sviluppare contemporaneamente tutte le facoltà dell'uomo,<sup>31</sup> per Garve sono in particolare le arti a essere preposte a questo scopo, nella misura in cui le arti, e la poesia drammatica in particolare, possono rappresentare l'uomo come essere "pensante e senziente", interessando di riflesso l'intera anima dello spettatore: "Ci si mostri l'uomo, l'altolocato come il modesto, in casi straordinari o quotidiani; ma ce lo si mostri così come lo vogliamo propriamente conoscere, come un uomo pensante e senziente; si trovino le vere parole che gli ispirano la sua situazione, le autentiche azioni a cui lo deve spingere il suo carattere; e la nostra intera anima al vedere ciò sarà posta in un impegno tale che non la farà pensare a nient'altro; l'intera scorta delle sue idee verrà, per così dire, messa in movimento, e l'intero sistema dei suoi sentimenti verrà scosso. Con questa corda vibra armonicamente la nostra intera anima (*unsere ganze Seele*)".<sup>32</sup>

Come evidente, la base per un tale interessamento globale dell'uomo è la raffigurazione del mondo intimo. Per quanto sia dunque chiaro che l'interesse disinteressato dei Moderni è legato a doppio filo con la raffigurazione dell'altrui interiorità, sarebbe tuttavia riduttivo concludere che quest'ultima abbia soppiantato la socialità come prerogativa esclusiva degli Antichi,<sup>33</sup> perché per Garve è la stessa interiorità il luogo autentico della socializzazione moderna. E lo è proprio grazie alla poesia che ne ispeziona i più intimi recessi, offrendoci la possibilità di sondare e riconfigurare più compiutamente il nostro stesso foro interno, non per semplice imitazione meccanica, ma per sintonizzazioni ricorsive, per progressive

<sup>31</sup> Per lo sviluppo di una tale tendenza nella filosofia popolare, cfr. A. Nannini, "Umanizzare l'uomo. Le implicazioni antropologiche dell'educazione estetica nell'epoca della *Popularphilosophie*", in *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik*, a cura di E. Agazzi e R. Calzoni, "Cultura tedesca", 50/1 (2016), pp. 101-17. Garve, da parte sua, non amava particolarmente la parola "estetica". In una lettera a Schiller, Garve afferma di non voler utilizzare la parola per non oberare il proprio lettore con un altro neologismo, cfr. Menzer, *Christian Garves Ästhetik*, cit., p. 85.

<sup>32</sup> Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, cit., pp. 189-90. Herz esemplificherà questi pensieri nel caso particolare della compassione nel suo *Versuch über den Geschmack*, cit., p. 89: "La compassione non lascia immobile alcuna corda nell'uomo intero (*im ganzen Menschen*), i cui movimenti possono contribuire in qualche modo ad allontanare l'infelicità del misero o alleggerirgliela".

<sup>33</sup> Sul complesso problema della socialità in Garve, su cui non possiamo entrare, cfr. H. Zedelmaier, "Christian Garve und die Einsamkeit", in *Aufklärung in Schlesien im europäischen Spannungsfeld. Traditionen – Wirkungen*, a cura di W. Kunicki, Wrocław, 1996, pp. 133-49. Cfr. anche G. Kiep, "Literatur und Öffentlichkeit bei Christian Garve", in *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, a cura di C. Bürger, P. Bürger, J. Schulte-Sasse, St. Ingbert, 1992, pp. 133-61. Si veda anche K. Wölfel, *Nachwort*, in C. Garve, *Popularphilosophische Schriften*, cit., vol. II, pp. 25\*-60\*; K. Wölfel, *Vorrede. Über das essayistische Werk Christian Garves*, in C. Garve, *Gesammelte Werke. Erste Abteilung*, vol. I, Hildesheim-Zürich-New York, 1985, pp. I-XXX.

intercettazioni del mondo.<sup>34</sup> Di fatto, se l'estroffessione è radicata nell'interiorità, se il soggetto è presso di sé solo in quanto sporge verso l'altro, sarà proprio grazie alla dimensione del rapporto al centro dell'*Interessierend* che egli potrà riconoscersi e, riconoscendosi, attivare tutte le sue forze. Con le parole del medico Markus Herz: "Le inclinazioni sociali sono quelle che al contempo mettono in moto la nostra attività al massimo e nel modo più variato, che ci fanno sentire il sentimento interno della nostra esistenza nel modo più dolce; quelle, dunque, che ci traggono con più forza a sé e che per i poeti e gli artisti sono gli oggetti più interessanti".<sup>35</sup>

Dati questi presupposti, non stupisce la forte propensione all'azione sociale da parte dell'uomo avvinto dalle arti, le quali, più che una "terapeutica delle passioni" come voleva Du Bos, diventano qui una palestra dell'agentività. Si tratta di un'agentività ancora incipiente, dove manca lo scopo particolare per cui agire, ma non la finalità generale, la possibilità, cioè, di tendere le molle dell'anima nelle direzioni di sviluppo determinate dai rapporti con i singoli oggetti interessanti che ci attraggono,<sup>36</sup> intonandoci al modo di sentire e di pensare – al decoro (*Anstand*) – di una certa comunità.<sup>37</sup> In tal sen-

<sup>34</sup> In questo senso, la simpatia rivestirà un ruolo cruciale, perché – come insegnava Smith – essa non si esaurisce solo nel provare gli affetti altrui, ma coincide con una complessa strategia di messa a punto della propria posizione in rapporto con l'altro, per cui l'attore si mette nei panni dello spettatore e lo spettatore in quelli dell'attore, dando luogo a quello che giustamente Bachmann-Medick ha chiamato un "ordine estetico dell'agire", cfr. Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., in particolare su Smith pp. 272 e ss. Sull'atteggiamento ambiguo di Garve nei confronti di Smith, che da un lato critica proprio per il principio di simpatia, dall'altro ne consiglia la lettura, cfr. Garve, *Uebersicht der vornehmsten Principien der Sittenlehre*, cit., pp. 160-1. Sulla natura relazionale dell'identità, Garve si esprimerà chiaramente nelle battute iniziali di *Ueber Geselleschaft und Einsamkeit*, Breslau, 1797, vol. I, pp. 6-7: "L'uomo è fatto per vivere fuori di sé piuttosto che per ritirarsi in sé stesso; innanzitutto [è fatto] per osservare gli oggetti che lo circondano e solo dopo, mediante una luce riflessa su di lui dagli oggetti, per guardare a sé stesso". Nella società di Garve, come ricordato, gli oggetti su cui riflettersi sono innanzitutto quelli poetici, i quali mettono sotto la lente d'ingrandimento qualcosa di altrimenti difficilmente osservabile come l'interiorità, aiutandoci a strutturare il nostro stesso spazio intimo. Per questo la rappresentazione dell'altro uomo, di un altro uomo simile a me, è per noi così interessante: perché l'altro uomo è ciò che ci costituisce dall'interno con la sua presenza, ciò verso cui siamo da sempre incamminati nel tentativo di giungere a noi stessi.

<sup>35</sup> Herz, *Versuch über den Geschmack*, cit., p. 89.

<sup>36</sup> Sopra abbiamo accennato al fatto che la dimensione spett-attoriale della fruizione si basa su una sorta di "mediatezza immediata", nella misura in cui l'arte, pur offrendo uno spaccato mediato della realtà, permette di stabilire un rapporto immediato con le cose rappresentate. Per la dimensione attoriale della fruizione, si potrebbe parlare all'opposto di un'"immediatezza mediata", nel senso che l'immediatezza con cui il fruitore riferisce il rapporto a sé sul piano spettatoriale lo porta, sul piano attoriale, a una spinta altrettanto immediata ad agire, senza per questo innescare ancora un'azione concreta, come nel caso del perseguimento di un fine volontario. Al contrario, le azioni concrete saranno il frutto mediato della ristrutturazione identitaria implicita nel tentativo di sintonizzarci con l'altro di cui l'arte si fa portatrice, a testimonianza dell'intreccio inscindibile tra soggetto e soggetto che socializza l'individuo prima ancora che questi si possa riconoscere come tale.

<sup>37</sup> Sull'importanza di questa categoria ciceroniana, cfr. K.-H. Görtter, *Kommunikation-ideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*, München, 1988, pp. 20 e ss.

so, l'interesse non incarna tanto un'azione particolare del soggetto, bensì piuttosto le sorgenti dell'azione in quanto tale.<sup>38</sup> quello sbilanciamento costitutivo dell'uomo oltre sé stesso che per il *Popularphilosoph* Garve è connaturato alla nostra stessa "esperienza in genere".<sup>39</sup> Scardinato dalla sua verticalità meridiana, il soggetto interessato dovrà assumere una postura perennemente inclinata, nella duplice accezione del desiderio e della sporgenza, per essere davvero presente a sé stesso in tutta la ricchezza della sua trama antropologica.

La cosa, d'altra parte, non sorprende se si considera che nell'epoca moderna, in cui l'isolamento è una condizione sempre più diffusa, non è tanto l'individuo ad abitare la società, ma la società ad abitare l'individuo, incrementandone la virtù nella misura in cui ne sviluppa l'intero plesso delle sue facoltà, per mezzo di un'educazione, esteticamente mediata, che ci porta a "convibrare" con i pensieri e i desideri dell'altro – che ci porta a ritrovare nell'*hortus conclusus* dell'interiorità l'apertura agorale della *polis*. Per questo le arti, prima ancora che una valenza morale, assumeranno una rilevanza genuinamente dietetica, favorendo quella "salute dello spirito" (*Gesundheit des Geistes*) che costituisce la stessa cifra esistenziale dell'uomo, per il quale l'integrazione a livello individuale non potrà mai essere disgiunta da una più ampia integrazione a livello sociale. È in questa chiave che l'interesse si rivelerà per Garve un vero e proprio mediatore di umanità.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Su questi elementi insiste Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns*, cit., pp. 189-90.

<sup>39</sup> Più che a Kant, una tale finalità senza scopo si avvicina, almeno strutturalmente, al concetto di "sympathetic emotion" impiegato da Henry Home. Negli *Elements of Criticism*, pubblicati in riedizione tedesca dallo stesso Garve (assieme a Engel in due volumi nel 1772, utilizzando la quarta edizione del testo originale del 1769; la prima edizione tedesca era stata pubblicata in tre parti negli anni 1763-1766 da Johann Nikolaus Meinhard, che era anche il traduttore), il critico scozzese faceva ricorso a tale nozione per riferirsi a un sentimento che non era propriamente una passione, perché non aveva un oggetto, ma neppure un'emozione perché coinvolgeva il desiderio. L'emozione simpatetica si prova quando, nel vedere un'azione virtuosa, la nostra mente è così sollecitata a fare altrettanto che non è più solo spettatrice, ma già attrice essa stessa, in quanto vivificata e pronta ad agire: "Quando contempliamo un'azione virtuosa che non smette mai di procurarci piacere e di sollecitare il nostro amore per l'autore, la mente è riscaldata e posta in un atteggiamento simile a ciò che ha ispirato l'azione virtuosa. La propensione che abbiamo per azioni del genere è ravvivata fino al punto di diventare per un certo tempo un'emozione reale." Benché non ancora dotata di uno scopo a cui applicarsi, l'anima è già in qualche modo virtuosa: "Questa emozione singolare troverà prontamente un oggetto su cui esercitarsi; in ogni caso, non si dà mai senza produrre un effetto. Le emozioni virtuose di questo tipo sono in qualche grado un esercizio di virtù". A differenza di Home, tuttavia, per Garve la nostra propensione all'azione è accresciuta da tutte le rappresentazioni che si trovano in un qualche rapporto con lo spettatore, e possono dunque vivificarne l'animo.

<sup>40</sup> Anche se in altro senso, il rapporto tra la questione dell'umanità e il saggio di Garve è messo in luce da R. Gleissner, *Die Entstehung der ästhetischen Humanitätsidee in Deutschland*, Stuttgart, 1988, pp. 120-41.

## 4. *L'interessante come energia estetica soggettiva*

Una simile immagine “antropologica” dell’interesse, tuttavia, entra ben presto in crisi nella riflessione tedesca. Ed entra in crisi proprio quando il rapporto tra soggetto e oggetto che l’interesse esprime si sbilancia a favore del soggetto, minando al contempo la sua capacità di integrare l’uomo con sé stesso e con il mondo. Particolarmente significativo è il fatto che un tale slittamento avviene in concomitanza con l’esplicita sanzione dell’interesse come scopo fondamentale delle belle arti. Ciò risulta già evidente nel saggio *Ueber den unmittelbaren Zweck der schönen Künste* (1782) di Johann Joseph Kausch. L’obiettivo di Kausch è quello di individuare – come recita il titolo – lo scopo immediato delle belle arti. Quattro possono essere gli scopi principali dell’artista secondo Kausch: l’onore, il guadagno, l’interesse ovvero il sentimento di partecipazione per un oggetto, e la nuda esposizione di una nuova verità.<sup>1</sup> Tra le diverse alternative, Kausch elimina subito onore e guadagno a causa della loro mediatezza. La stessa mediatezza appartiene anche alla presentazione di una verità, dal momento che “l’insegnamento non è la questione centrale dell’estetica”.<sup>2</sup> Ne consegue che “lo scopo immediato di tutte le belle arti si riduce a interesse, a sentimento partecipante”.<sup>3</sup> “Il punto in cui tutte le belle arti convergono; il fine in cui coincidono è ciò che qui cerco. E ciò è in ogni caso l’interesse”.<sup>4</sup>

Ma cosa intende Kausch con “interesse”? “Non appena afferriamo una verità finora sconosciuta, sentiamo spesso un impeto (*Drang*) piacevole o spiacevole; spesso restiamo anche del tutto

<sup>1</sup> J.J. Kausch, *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele, nebst einem Anbange über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*, Breslau, 1782, pp. 178-9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 181. Se la dimensione didascalica non è slegata dall’estetica, ciò dipende dalla dimensione formale: “Nella misura in cui questa forma piace, nella misura in cui ha interesse per noi e ci commuove, l’estetica procura assenso a una nuda verità”.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 183.

freddi. La condizione dell'anima quando sentiamo questo impulso la chiamo interesse".<sup>5</sup> Poiché tale impeto deve caratterizzare la reazione del fruitore a tutte le belle arti, l'interesse sarà autorizzato a sostituire la bellezza come nuovo orizzonte normativo dell'estetica.<sup>6</sup> Tale rilevanza si configura in Kausch come un compito affidato all'artista, il quale può operare in due modi per giungere a un simile risultato: "[Le belle arti] abbelliscono l'oggetto e suscitano in tal modo l'assenso nei confronti dell'oggetto o della proposizione che ci rappresentano; oppure ci calano l'anima in una condizione tale per cui l'oggetto che ci pongono davanti esercita su di essa un'impressione maggiore anche senza abbellimento. [...] Nel primo caso l'artista lavora sull'oggetto; nell'altro sul cuore umano".<sup>7</sup>

Sia che l'artista focalizzi il proprio operato sull'oggetto da rappresentare sia che intervenga direttamente sulla sensibilità del proprio pubblico, in entrambi i casi l'interesse, in quanto interesse estetico, è evidentemente un prodotto soggettivo. La bravura dell'artista consisterà proprio nel trovare i mezzi per rendere interessante anche l'oggetto di per sé più indifferente. L'"estetico", infatti, "non di rado è in grado di dare alle verità più indifferenti, all'oggetto totalmente indifferente, tanto interesse da farci sentire una violenta trazione verso lo stesso, che ci metterà nella più incondizionata inclinazione o avversione".<sup>8</sup>

L'indifferenza dell'oggetto rappresentato non è dunque di impedimento al coinvolgimento dei fruitori, anzi rappresenta, per così dire, il vero banco di prova dell'artista. Scriverà Heinrich Meyer nel saggio *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* (1798): "Chiamiamo oggetti indifferenti per l'arte figurativa quelli che non contengono in sé e per sé niente di rilevante, attraente o commovente, quelli che ci lasciano in quiete e nell'inattività, benché siano rappresentabili e afferrabili. In questo caso l'artista crea, nel senso più proprio, l'opera d'arte stessa, perché si deve necessariamente preoccupare, mediante l'elaborazione dell'insieme, mediante avvedute invenzioni nel dettaglio, che dipendono dalle circostanze del suo arbitrio, di dare all'opera un interesse. Poiché la materia stessa non ha alcun valore, ma è meramente passiva, tutto dipende da ciò

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>6</sup> Il concetto verrà ribadito anche in J.J. Kausch, *Aesthetische Gespräche über die größten dichterischen Kunstvorurtheile, Maschinenwerk, Reim und Silbenmaß*, Breslau und Leipzig, 1786, p. 71.

<sup>7</sup> Kausch, *Psychologische Abhandlung*, cit., p. 196; Kausch aggiungerà che il primo caso è tipico dell'eloquenza, della poesia, dell'architettura e della danza, mentre il secondo è tipico della musica.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 182-3, cfr. anche *ibid.*, p. 198.

che egli vuole e può fare di essa”.<sup>9</sup> Lungi dall’essere di ostacolo, dunque, gli oggetti indifferenti saranno tanto più stimolanti “per il fatto che consentono al genio il più ampio margine di manovra”.<sup>10</sup>

Con tale suggello, si avvera la profezia pronunciata tre decenni prima da Garve sulla poesia dei Moderni – una poesia che deve il proprio interesse all’artificio dell’artista piuttosto che alla natura stessa. Per contro, è evidente la distanza da un autore come Du Bos, il quale, agli inizi della riflessione estetica sull’interessante, aveva dedicato un’intera sezione delle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) a sconfessare questa tesi, stigmatizzando il pittore o il poeta che volesse assumere come oggetto della sua imitazione cose che considereremmo con indifferenza nella natura.<sup>11</sup>

Se, insomma, per Du Bos l’interesse dell’opera doveva trovare fondamento nell’interesse della cosa,<sup>12</sup> nell’ultimo illuminismo si pongono le premesse per intendere l’interesse come “energia estetica soggettiva”. L’artista è tenuto in questo senso a instillare un qualche stimolo in materiali altrimenti insulsi, nel tentativo di destare la partecipazione emotiva dello spettatore.<sup>13</sup> Dal punto di vista della produzione dell’opera, dunque, l’interesse è uno “sforzo”, per riprendere la terminologia di Garve; ed è uno sforzo di toccare il cuore. Come commenta Kausch, richiamandosi implicitamente a Batteux: “Niente può giustificare i miei principi più del principio generalmente accettato: *Le belle arti agiscono sul cuore, le scienze sull’intelletto*. Il cuore qui non significa altro che sentimento partecipante. Ogni sentimento partecipante sembra essere connesso con un maggiore o minore mutamento del corpo. Solo quegli oggetti che hanno una precisa relazione con noi stessi innescano simili mutamenti. Le belle arti operano allo scopo di rappresentarci gli oggetti per avere una precisa relazione con il nostro io, per avere interesse”.<sup>14</sup>

La possibile indifferenza di base e l’orizzonte meramente emotivo della sua stimolazione costituiscono i presupposti per un radicale mutamento nella concezione dell’interessante anche sul piano

<sup>9</sup> H. Meyer, *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. Fortsetzung*, “Propyläen”, 1. Band, 1799, 2. Stück, pp. 45-81, qui p. 50.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Palermo, 2005, parte I, sez. 6.

<sup>12</sup> Cfr. E. Ostermann, *Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik*, München, 2002, pp. 56 e ss.

<sup>13</sup> Qui, come già in Sulzer, lo scopo immediato dell’interesse può essere impiegato mediatamente per rendere amabile una verità, cfr. Kausch, *Psychologische Abhandlung*, cit., pp. 184 e 198.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 183-4.

ricettivo. Proprio perché l'oggetto di partenza può non avere di per sé alcuna attrattiva, il tentativo da parte dell'artista di renderlo emotivamente coinvolgente farà leva sull'accentuazione sempre maggiore della dimensione immaginativa e patetica dell'opera. Nel suo testo giovanile *Ueber den Werth der Empfindsamkeit besonders in Rücksicht auf die Romane* (1786), Johann Christoph Friedrich Bährens riassume quelle che sono, limitatamente ai romanzi, le recriminazioni più comuni del periodo contro l'arte alla moda. Secondo l'autore, memore di Orazio, due sono i compiti artistici a cui è subordinata una narrazione di qualunque tipo: il *prodesse* e il *delectare*, laddove quest'ultimo verrà a coincidere con la partecipazione del lettore, e dunque con la nozione di *Interessant*.<sup>15</sup> Il punto è che i romanzi del suo tempo sembrano sottrarsi a questo equilibrio, votandosi esclusivamente al piacere: "Eppure i nostri moderni romanzi di moda, che cosa sono? Più poesie che storie; il loro scopo principale è dunque più di piacere che di insegnare. [...] Sono interessanti, ma solo perché, grazie al loro vivido rivestimento, sanno presentare al lettore ciò che Home chiama il presente ideale".<sup>16</sup> L'interesse, dunque, diventerà un carattere del tutto epidermico, ancorato com'è alla molteplicità dell'immaginazione, ma senza più contatto con l'unità dell'intelletto.<sup>17</sup> "Trasportato dalla corrente dell'eloquenza – spiritualmente avviluppato nel destino degli eroi del romanzo – concorde con i loro sentimenti eterei, egli [il lettore] è in pericolo di perdere del tutto il pensare. La sua lettura non dà nulla all'intelletto e troppo all'immaginazione. Questa avanza dovunque con la sua efficacia, e la sua influenza si espande su tutte le opere della sua anima. Se anche vuole pensare, le sue file di pensieri più belle sono presto di nuovo spezzate. [...] Solo nell'intuizione di oggetti belli e brutti e spaventosi, la sua anima trova, a seconda di quanto si accorda, nutrimento e intrattenimento. O in un modo o nell'altro vuole essere commosso. E ciò che non ha e non può avere questo effetto, è per lui arido e noioso. Insomma! diventa uno schiavo della sua immaginazione e per nulla portato al pensiero serio e astratto".<sup>18</sup>

Solo un'intensiva sollecitazione dell'immaginazione può garantire così la necessaria commozione del cuore, contribuendo a sancire lo spostamento del *delectare* verso il *movere* o il *flectere* della retorica, ma lasciando ciononostante l'anima inerte e passiva. Proprio in

<sup>15</sup> [J.C.F. Bährens], *Ueber den Werth der Empfindsamkeit besonders in Rücksicht auf die Romane*, Halle, 1786, p. 5.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>17</sup> Cfr. anche J.F. Hoche, *Vertraute Briefe über die jetztig abentheuerliche Lesesucht und über den Einfluß derselben auf die Verminderung des häuslichen und öffentlichen Glücks*, Hannover, 1794, p. 111.

<sup>18</sup> [Bährens], *Ueber den Werth der Empfindsamkeit*, cit., pp. 10-1.

quanto l'interesse abdica a ogni aggancio oggettuale, l'artista sarà portato ad adottare una serie di stratagemmi sempre più arditi per suscitare emozioni progressivamente più forti, in una spirale in cui esse perdono in fretta la loro forza movente, finendo per innalzare il livello di insensibilità dei lettori. L'interessante viene preso in questo senso all'interno di un vortice che accresce il livello di assuefazione del pubblico, virando verso l'impressionante, il piccante o lo scioccante,<sup>19</sup> per cui – con le parole di Adolph Knigge in *Ueber Schriftsteller und Schriftstellerey* (1793) – “sarà sempre più difficile trovare qualcosa di nuovo”.<sup>20</sup>

Due anni più tardi, Johann Georg Heinzmann individuerà proprio in tale necessità continua di mutamento il perno della *Lesesucht*, della “mania di letture” che colpisce come un flagello l'ultimo decennio del Settecento tedesco,<sup>21</sup> fino a fare della novità il metro di valore di un libro: “Tutto deve sempre essere nuovo; del resto, vale allo stesso modo se è utile o dannoso, purché possa fare scalpore, purché le parole suonino bene”.<sup>22</sup> La tensione verso il futuro che in Garve ed Engel aumentava fino al punto che precede lo scioglimento dell'intreccio diventa ora un insaziabile peregrinare di opera in opera alla ricerca di un incremento progressivo dell'interesse che non giungerà mai a un vero appagamento. Come affermerà Friedrich Schlegel:<sup>23</sup> “L'energia produttrice è inquieta e

<sup>19</sup> Il riferimento è ovviamente a Friedrich Schlegel e al suo saggio sulla poesia greca. Cfr. però anche J.G. Heinzmann, *Appell an meine Nation. Ueber die Pest der deutschen Literatur*, Bern, 1795, pp. 413-4. Su queste cose acuto è N. Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen, 1992, pp. 74-5.

<sup>20</sup> A. Knigge, *Ueber Schriftsteller und Schriftstellerey*, Hannover, 1793, p. 83.

<sup>21</sup> Già dalla fine degli anni Settanta è stata molto mitigata la tesi di R. Schenda, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 bis 1910*, Frankfurt am Main, 1970, per cui le critiche alla *Lesesucht* sarebbero da ricondurre a una tensione contro-illuministica, cfr. ad es. H. Kreuzer, “Gefährliche Lesesucht? Bemerkungen zu politischer Lektürekritik im ausgehenden 18. Jahrhundert”, in AA.VV. *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, 1977, pp. 62-75. Sulla questione generale della *Lesesucht* o *Lesewut*, cfr. in particolare G. Erning, *Das Lesen und die Lesewut. Beiträgen zu Fragen der Lesergeschichte*, Bad Heilbrunn, 1974; D. von König, “Lesesucht und Lesewut”, in *Buch und Leser*, a cura di H.G. Göpfert, Hamburg, 1977, pp. 89-112; R. Wittmann, “Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?”, in *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, a cura di R. Chartier e G. Cavallo, Frankfurt am Main, 1999, pp. 419-54.

<sup>22</sup> Heinzmann, *Appell an meine Nation*, cit., pp. 414-5 e pp. 433-4. La ricerca continua della novità, ovvero l'esauribilità delle opere, può essere interpretata come una conseguenza del passaggio da un tipo di lettura intensiva a un tipo di lettura estensiva, dove non si legge più a ripetizione un ristretto numero di testi, ma si legge piuttosto una grande quantità di libri che non hanno velleità di entrare nel canone dei classici, cfr. R. Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart, 1974, pp. 182-277.

<sup>23</sup> Schlegel trasformerà in questo modo quello che era un principio psicologico della *Wirkungsästhetik* in un parametro storico-ermeneutico del Moderno. Cfr. D. Mathy, “Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen”, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, a cura di C. Pries, Weinheim, 1989, pp. 143-60, qui p. 145.

instabile e la ricettività, sia del singolo che dell'intero pubblico, è sempre ugualmente insaziabile e ugualmente insoddisfatta".<sup>24</sup>

Se in Du Bos la noia era la situazione penosa da cui l'uomo doveva trarsi fuori attraverso le arti, ora sono le arti stesse a propagare una noia di ritorno, dovuta alla reiterazione di stimoli che lasciano perennemente frustrati.<sup>25</sup> Una tale insoddisfazione, tuttavia, non è più attribuibile all'incapacità dell'autore di sollecitare adeguatamente l'animo del lettore – di innescare una conoscenza viva – bensì piuttosto all'anestetizzazione derivante dalla spasmodica brama del lettore di essere scosso. Schlegel scriverà a questo proposito: "Purché si produca un effetto e questo effetto sia forte e nuovo, il pubblico è indifferente al modo e alla materia in cui ciò avviene, proprio come è indifferente all'armonizzare dei singoli effetti in un insieme compiuto. [...] Ogni godimento non fa che rendere i desideri ancora più violenti, con ogni concessione si ingigantiscono le pretese e la speranza di una soddisfazione finale diventa sempre più remota. Il nuovo diventa vecchio, ciò che è raro si fa comune e gli stimoli del grazioso e dell'eccitante perdono la loro acutezza. Se poi l'energia autonoma è scarsa e l'impulso creativo è debole, la ricettività già fiacca sprofonda in una vergognosa impotenza; il gusto stremato non accetta da ultimo altro cibo che crudità disgustose, finché non si spegne e scompare nel nulla più assoluto".<sup>26</sup>

Anche Sulzer aveva messo in guardia contro le esasperazioni patetiche, colpevoli di rendere gli animi effeminati e molli.<sup>27</sup> La differenza è che l'imputato principale di tali esagerazioni in Sulzer restava ancora l'artista, in particolare l'artista eccessivamente votato al sentimentalismo.<sup>28</sup> Al contrario, con autori come Bährens o Heinzmann il problema diventa il lettore stesso, il quale ricerca scientemente stimoli eccessivi per sedare il bisogno incontrollabile di emozioni soggette a rapida obsolescenza. È in questo contesto che si afferma una riflessione sul cattivo gusto, che non è assenza di gusto, ma volontà di indulgere a bella posta in un mellifluido sdiplinamento di cui la letteratura alla moda diventa il ricettacolo.<sup>29</sup>

Tra i primi a teorizzare questa sorta di kitsch c'è proprio Sulzer, il quale aggiungerà un breve, ma significativo capoverso al termine della voce *Gusto* nella seconda edizione (1778-1779) dell'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*: "Non si ha una parola per esprimere

<sup>24</sup> Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 67.

<sup>25</sup> Cfr. J. Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, München, 1971, pp. 61-2.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>27</sup> Sulzer, *Teoria generale delle Belle Arti*, cit., p. 193.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 193-4.

<sup>29</sup> Cfr. Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, cit.

né la totale mancanza di gusto né il contrario del gusto stesso. La prima presuppone l'insensibilità (*Unempfindlichkeit*) nei confronti di ciò che è contrario alla naturale tendenza della facoltà rappresentativa; quest'ultimo è una guida insulsa e irragionevole della facoltà rappresentativa, che trova piacere per cose disdicevoli, contraddittorie e totalmente insensate, una specie di buffoneria del sentimento. All'uomo che non ha gusto manca il sentimento e quello con un gusto perverso ha un sentimento impazzito, contrario alla natura".<sup>30</sup> L'aspetto forse più sorprendente è che – lo si era notato sopra nel caso di Bährens – la coltivazione di tale sentimento perverso avviene all'insegna dell'interessante, lo stesso termine con cui si indicava fino a poco prima la coltivazione del vero sentimento.

Rispetto alla visione di un Sulzer, ancora dominante negli anni Settanta, per cui l'artista capace di produrre un'opera interessante è in grado di supplire alle eventuali mancanze da parte del lettore, perché l'interessante riesce a conquistare anche le anime più propense al quieto godimento,<sup>31</sup> la nozione di "interessante" andrà incontro a un duplice svuotamento a fine secolo. In primo luogo, le "passioni" che esso suscita tendono a evidenziare la dimensione della "passività" dell'animo, per cui la ricerca dell'interessante propria della letteratura alla moda, lungi dal catalizzare la vera attività dell'uomo, com'era per Garve, porta a una totale inerzia dell'animo, contribuendo a sfibrarne la tempra. In tal senso, Johann Gottfried Hoche diagnostica ai giovani che cadono vittima di questa smania di letture – così nei suoi *Vertraute Briefe* (1794) – la fuga di "ogni capacità di tendere le loro forze; ogni attività si atrofizza, perché non trova nutrimento; essi sprofondano in una letargia del corpo e dello spirito, diventano inutili per lo stato, per i loro amici e per tutto ciò che richiede una certa forza del corpo e una certa grandezza dello spirito".<sup>32</sup> Ma poiché l'interesse produce passività, ciò significa, in secondo luogo, che a mutare radicalmente è il suo stesso presupposto antropologico. Se in Garve l'interesse contribuiva all'attività dello spirito, infatti, era perché esso non si limitava solamente a sollecitare passioni e sentimenti, ma giungeva a risvegliare la dimensione dell'intelletto. Nei testi qui citati, al contrario, "tutto ciò che – per dirla con Bährens – non è calato in una febbre di sentimenti, viene ritenuto insulso".<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Sulzer, *Teoria generale delle Belle Arti*, cit., p. 109

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>32</sup> Hoche, *Vertraute Briefe*, cit., p. 74.

<sup>33</sup> [Bährens], *Ueber den Werth der Empfindsamkeit*, cit., p. 32. Ciò, ovviamente, non significa che la visione precedente scompare totalmente e di colpo: come accennato sopra, un autore come Eberhard, più fedele all'impianto baumgarteniano, potrà continuare a vedere nell'interessante un elemento di mediazione antropologica ancora nei primi anni dell'Ottocento.

In una situazione del genere, dunque, l'interesse non solleciterà più la coalescenza solidale di tutte le facoltà dell'animo, bensì piuttosto lo stimolo crescente delle sole facoltà inferiori, donde il parossismo dell'emozione. È proprio il disequilibrio nell'attivazione delle diverse capacità psicologiche a ricollocare l'uomo in una condizione di dimidiatezza, laddove, però, la parte mutilata non sarà più la sensibilità, ma l'intelletto. Di fatto, se l'uomo è vivificato solo in quanto riconquistato alla sua integralità, e se è riconquistato alla sua integralità solo in quanto vivificato, la sollecitazione di una sola regione dell'anima non potrà che portare alla perdita ad un tempo della vivificazione e dell'integralità. Proprio quando l'interesse viene accolto in maniera sempre più pervasiva come il fine ultimo delle belle arti, esso non sembra più in grado di trasmettere i caratteri che ne avevano sancito in origine la superiore dignità.

Ridotto a tecnica per animare contenuti sempre più triti e ritriti, l'interesse sarà il bacino a cui l'artista attingerà compulsivamente per compensare con l'intensità dell'effetto la scialba vacuità dei contenuti. È di questo interesse che l'estetica inizia a richiedere la bonifica. Se il valore dell'opera per i lettori alla moda sta nella novità, o meglio nella capacità dell'effetto, allora l'effetto sarà visto vieppiù come qualcosa di negativo, a cui contrapporre la presenza di un valore intrinseco, che nulla deve questuare dall'approvazione dei lettori. A tal proposito, Bährens dichiarerà: "La relazione in cui essi [i lettori della letteratura alla moda] si trovano rispetto alle opere della natura e dell'arte è dunque di un tipo peculiare. Questi le giudicano non in base al loro valore vero, intrinseco, ma semplicemente secondo la forma in cui esse appaiono attraverso gli occhiali colorati dei loro sentimenti e delle loro fantasie, e secondo la natura delle idee secondarie che essi vi legano".<sup>34</sup> Heinzmann ribadirà: "Un libro fa spesso uno scalpore immeritato, mentre un altro, che ha un valore intrinseco infinitamente maggiore, resta quasi sconosciuto e non stimato."<sup>35</sup>

Come noto, la rilevanza estetica del valore intrinseco di un'opera d'arte viene ufficialmente teorizzata dal *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) di Karl Philipp Moritz. Dopo aver preso le distanze dall'imitazione come principio unificante di tutte le belle arti e le belle scienze, Moritz ricusa anche il principio di piacere che ne aveva occupato il posto nelle teorie precedenti, a causa della sua eccessiva vicinanza con l'utilità. Nell'utile, infatti, il piacere non sta nell'oggetto, ma nel vantaggio che vi trovo,

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>35</sup> Heinzmann, *Appell an meine Nation*, cit., p. 415.

per cui la perfezione dell'oggetto diventa un mezzo del mio stesso perfezionamento.<sup>36</sup> Se anche per Moritz, dunque, il principio di perfezione assume una fondamentale importanza, la sua interpretazione muta radicalmente rispetto a un Batteux, a un Baumgarten o a un Mendelssohn, al quale è dedicato il saggio, nella misura in cui tale perfezione non deve conquistare l'animo del fruitore, ma è piuttosto chiamata a recuperare il significato etimologico di assoluta compiutezza.<sup>37</sup> La relazione con il fruitore che era la base stessa del principio di interesse viene in questo modo completamente de-rubricata.<sup>38</sup> Proprio perché la dimensione effettuale risulta troppo soggetta ai gusti corrotti del pubblico, è necessario individuare un diverso parametro, capace di preservare il valore dell'arte al di là degli inaffidabili giudizi sociali. E tale valore è la finalità interna all'opera, che non abbisogna di alcuna ulteriore approvazione, in ciò simile all'autosufficienza divina, da contemplare con amore puro e disinteressato.<sup>39</sup>

Evidente è in queste affermazioni l'influsso del periodo, dove la letteratura e l'arte in generale sono sempre più sottomesse alle leggi del mercato e alla coerenza dei modelli che esse impongono. Se il consenso generalizzato non rappresenta più una valida garanzia di merito, l'estetica dovrà rintracciare nell'opera stessa il ricettacolo della sua dignità, per non essere costretta a ratificare uno *status quo* di cui non è più in grado di governare la genesi. Solo così i capolavori non commisurabili al parametro universale dell'*Empfindsamkeit*

<sup>36</sup> K.P. Moritz, *Sul concetto di compiuto in se stesso* (1785), in Id., *Scritti di Estetica*, ed. it. a cura di P. D'Angelo, Palermo, 1990, pp. 43-9, qui p. 43: "Nel caso di quel che è soltanto utile, io trovo piacere non tanto nell'oggetto stesso, quanto nella rappresentazione della comodità o dell'agio che deriverà a me o a qualcun altro dal suo uso. Io faccio per così dire di me stesso il centro al quale colleggo tutte le parti dell'oggetto, cioè considero l'oggetto come puro mezzo del quale io stesso, nella misura in cui ne viene favorita la mia perfezione, sono lo scopo".

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 43: "L'oggetto che è soltanto utile non è in sé niente di intero o di compiuto, ma lo diventa solo quando raggiunge in me il suo scopo o viene compiuto in me. Nella contemplazione del bello, invece, io riporto lo scopo da me all'oggetto stesso: contemplo l'oggetto come qualcosa di compiuto in se stesso e non in me, qualcosa che costituisce da sé solo un intero e mi reca piacere per se stesso".

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 45: "È per questo che il piacere del bello, se ha da essere genuino, deve sempre più avvicinarsi all'amore non egoistico. In una bella opera d'arte ogni speciale attenzione a me in particolare aggiunge al piacere, che io ne traggio, un di più che per un altro va perduto; il bello nell'opera d'arte non diventa per me puro e non mescolato, fino a quando io non prescindendo totalmente dalla speciale relazione a me personalmente, e contemplo il bello come qualcosa prodotto soltanto per se stesso, per essere qualcosa di compiuto in sé".

<sup>39</sup> Cfr. M.H. Abrams, *Kant and the Theology of Art*, "Notre Dame English Journal", 3 (1981), pp. 75-106; Id., *Art-as-Such, The Sociology of Modern Aesthetics*, "Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences", 38 (1985), pp. 8-33. Si veda anche M. Woodmansee, *The interests in disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany*, "Modern Language Quarterly", 45 (1984), pp. 22-47.

potranno essere riscattati dal biasimo o dall'indifferenza del pubblico, con cui pure Moritz aveva dovuto fare i conti, trasformando quello che era il difetto più grave di un'opera nella suprema delle sue virtù.

Scopo dell'arte, da questo punto di vista, non sarà più il coinvolgimento del fruitore, perché l'interesse è alternativamente risucchiato nella spirale dell'effetto oppure messo al bando in nome del valore intrinseco dell'opera. In una tale rinnovata polarizzazione tra soggetto e oggetto sembra venir meno lo spazio di un'estetica dell'interessante come estetica della relazione. Dal punto di vista antropologico, ciò significa che l'opera non sarà più votata all'integrazione vivificante delle facoltà psicologiche, vuoi per una ormai incontrastata supremazia del sentimento nell'arte di intrattenimento, vuoi per un'attenzione prioritaria alla propria perfezione interna nell'arte più elitaria.<sup>40</sup> La possibilità di un'opera d'arte che vivifica l'intera anima, per usare l'espressione di Meier, appare in tal modo compromessa. Ciò anche in virtù del fatto che l'incremento della vitalità è notoriamente legato alla sollecitazione della facoltà desiderativa, di cui la terza Critica kantiana suggellerà l'esilio dalla compagine estetica. E tuttavia, sarà proprio Kant a rimettere al centro dell'attenzione la legittimità di un effetto vivificante dell'opera d'arte. E lo sarà proprio perché il disinteresse del bello non è in contrasto con una serie di elementi portanti dell'estetica dell'interessante. Ma su questo sarà necessario ritornare in un'altra occasione.

<sup>40</sup> Di tale opposizione tra arte bassa e arte alta sarà ben consapevole Friedrich Schlegel, cfr. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 73. Sulle ambivalenze del progetto di Moritz, cfr. E. Stöckmann, "Anthropologie und Ästhetik. Karl Philipp Moritz' Kritik der anthropologischen Aufklärungsästhetik", in *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, a cura di A. Rudolph-E. Stöckmann, Tübingen, 2008, pp. 79-94.