

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 109

settembre-dicembre 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 Griffero (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*

Moritz Geiger

Lo spettatore dilettante

Aesthetica Edizioni

2018 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261175

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Presentazione, di Gabriele Scaramuzza	7
<i>Lo spettatore dilettante</i>	29
Appendice bibliografica, di Gabriele Scaramuzza	63
Summary	73

Presentazione

di Gabriele Scaramuzza

1 Nella sua *Introduzione alla sociologia della musica* Adorno individua alcuni «tipi ideali» (così si esprime) di comportamento nei confronti della musica: l'esperto, il buon ascoltatore, il consumatore di cultura, l'ascoltatore emotivo, quello risentito e colui che ascolta solo per passatempo. In questa tipologia si configurano anche tratti che riguardano la fruizione dell'arte in generale e che possono essere utili a metter meglio a fuoco le analisi geigeriane.

Non è certo una preoccupazione di tipo sociologico a muovere Geiger; si tratta piuttosto per lui di identificare un atteggiamento appropriato nei confronti degli oggetti estetici e artistici, e di difenderlo contro quelle forme di deviazione che egli compendia sotto il nome di diletterismo – un diletterismo della fruizione, che trova nella musica non a caso un terreno assai fertile, anzi privilegiato, di coltura. Vedremo tuttavia che un simile comportamento inadeguato risulta poi caratteristico non solo di un certo universo psichico e di un certo mondo culturale, ma anche di un determinato ambito sociale (borghese tardo-romantico, ma in cui si prefigura anche in qualche suo momento tipico la moderna fruizione di massa).

Grosso modo si può dire che la figura di fruitore privilegiata da Geiger si avvicina a quella che Adorno chiama del «buon ascoltatore»; e si contrappone non tanto all'esperto, quanto a un tipo di fruitore, che in sé riassume elementi degli adorniani ascolto emotivo e ascolto per passatempo. Dilettante non si oppone qui a professionista, come avviene nell'ambito della creazione artistica (in cui peraltro il dilettantismo è apprezzabile, a parere di Geiger), bensì piuttosto al fruitore in grado di vivere pienamente un'esperienza estetica. L'ideale di fruizione che traspare per così dire in controluce nel saggio qui tradotto (ma che è presente a tutto tondo in altri lavori geigeriani) non è quello del musicista di professione capace di «ascolto strutturale» (come si esprime Adorno), del musicologo in grado di cogliere con piena consapevolezza tecnica la logica di

una composizione – ma che magari talvolta può correre il rischio di sacrificare a questa specifica competenza, come sospetta anche Monsieur Croche¹, le proprie possibilità di ascolto vivo sul piano del sentire.

Geiger piuttosto disegna l'ideale di un fruitore capace di cogliere la realtà oggettiva dell'opera e i suoi valori, certo non necessariamente privo di cognizioni specifiche, ma neppure disposto a dissolvere la propria esperienza estetica in sapere astratto, in intellettualistica consapevolezza. Non a caso le sue ricerche sul godimento estetico verranno rivalutate da chi, come Jaus, all'interno di un'estetica della ricezione difende la godibilità dell'arte – e certamente non sarebbero spiaciute al Barthes de *Il piacere del testo*².

Il buon ascoltatore di Adorno non ha nulla a che fare col consumatore di cultura, col nozionista che sa sempre tutto, si abbona ai concerti, colleziona dischi, giudica con sicurezza gli interpreti, ma in fondo è conformista nel gusto ed esibisce un'erudizione snobistica e vuota. Tanto meno può andar confuso con l'ascoltatore risentito e astioso, che apprezza solo Bach o solo il jazz disprezzando tutto il resto, e così di fatto autoinibendosi nella propria esperienza dell'arte, limitandola in estensione e in pienezza con un rigore equivoco. Buon ascoltatore è piuttosto chi sa «ascoltare in modo immediato e significante» la musica, senza tuttavia perdersi in piaceri superficiali; avverte «la logica musicale immanente», ma «in modo inconscio», «all'incirca come uno capisce la propria lingua anche se sa poco o niente della grammatica e della sintassi», senza cioè esser di necessità e «del tutto conscio delle implicazioni tecniche e strutturali³». D'altro lato però un buon ascoltatore è volto

¹ C. Debussy, *Il signor Croche, antidilettante*, a cura di L. Cortese (di cui sono la trad. it., l'introd. e le note), Milano, Bompiani 1945. L'antidilettantismo di Croche non è difesa del musicologo di mestiere, del tecnicismo degli specialisti («io non amo gli specialisti», p. 22), bensì piuttosto dell'ascoltatore in grado di vivere in modo sensibilmente pieno la musica. Anche Geiger stigmatizza ogni sopravvalutazione del momento tecnico in arte (v. BK 327 ss.); significative in questo contesto le sue riserve circa Hanslick (v. qui la nota 31 alla traduzione).

² Ovvio il rinvio a *Le plaisir du texte*, Paris 1973, di Barthes. Quanto a Jaus si veda: *Apologia dell'esperienza estetica*, con un saggio di Max Imdahl, trad. it. e introd. di C. Gentili, prefaz. di C. Cases, Torino, Einaudi 1985 (riprende e discute il saggio geigeriano del '13 sul godimento estetico; a p. 8 rileva che su questo argomento «Moritz Geiger scrisse, dal punto di vista della fenomenologia, le parole definitivamente chiarificatrici»); *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M., Suhrkamp 1982, pp. 79, 83-88, 683 su Geiger (nella trad. it. della prima parte, di B. Argenton e con introd. di A. Varvaro, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, vol. I: Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino 1987, pp. 96, 99-105); *Negatività e identificazione. Saggio sulla teoria dell'esperienza estetica*, trad. it. di P. Laffi in «Estetica tedesca oggi», a cura di R. Ruschi, Milano, Unicopli 1986, pp. 116-117.

³ Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. di G. Manzoni

nel suo atteggiamento interamente verso l'oggetto e le sue qualità, e non a sé e al mondo delle proprie reazioni interiori; e in questo senso non può andar confuso né con l'ascoltatore emotivo, né con chi si avvicina alla musica per passatempo.

Entrambi questi ultimi tipi di ascoltatori hanno infatti in comune di trascurare la realtà dell'opera, e di farne un mero pretesto per le più svariate reazioni soggettive (ed entrambi sono caratteristici prodotti dell'industria culturale). L'ascoltatore emotivo poco si cura della «realtà effettiva della musica ascoltata», cui si abbandona sentimentalmente «per liberare stimoli istintuali altrimenti rimossi»; la utilizza come compensazione, «come recipiente in cui versare le proprie emozioni angosciose»; si lascia andare ad associazioni, a immagini concomitanti, a sogni a occhi aperti, e perde di vista l'oggetto. Ed è affetto da un antiintellettualismo di dubbia lega, per cui «l'ascolto cosciente viene scambiato con un comportamento freddo⁴». Per chi ascolta la musica per passatempo la musica pure «non è mezzo significante ma fonte di stimoli», diventa «un comfort che aiuti a distrarsi», «un mezzo di distensione»: il suo atteggiamento è passivo, «privo di concentrazione» e «oppone veemente resistenza all'impegno intellettuale che le opere d'arte pretendono⁵».

Un ascolto adeguato, per contro, certo «è impensabile senza un investimento affettivo: solo che in questo caso viene investita affettivamente la cosa stessa e l'energia psichica è assorbita nella concentrazione su di essa⁶». Qui l'oggetto viene colto appieno nelle sue strutture e nelle sue qualità. Il soggetto ne rispetta le peculiarità e si modella su di esse in modo intelligentemente attivo; il suo comportamento va analizzato in rapporto a esse.

Geiger avrebbe condiviso questa impostazione, alcune parole di Adorno sembrano uscite dalla sua penna, come avremo modo di constatare. Anch'egli combatte su due fronti: quello dell'intellettualismo astratto e quello del sentimentalismo nella fruizione dell'arte (con preminenza tuttavia di quest'ultimo, dati i tempi). Il saggio sul dilettantismo qui tradotto funzionalizza a questo impegno i motivi di fondo del suo intero pensiero estetico. Vediamo dunque di inquadrarlo in esso.

2 Momenti del saggio sul dilettantismo vengono ripresi – talvolta

con introd. di L. Rognoni, Torino, Einaudi 1971, p. 8. Su queste pagine adorniane cfr. G. Vattimo, *Linguaggio, linguaggio artistico, linguaggio musicale*, in «Musica e filosofia», a cura di A. Caracciolo, Bologna, Il Mulino 1973, pp. 40-6.

⁴ Th. W. Adorno, cit., pp. 11-13.

⁵ *Ibidem*, pp. 19-21.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

alla lettera – nell'ultimo lavoro dedicato da Geiger all'estetica e pubblicato postumo da Klaus Berger: *Die Bedeutung der Kunst*⁷. Qui essi vengono integrati in un progetto tendenzialmente organico, entro cui vengono confrontati tra loro e ristrutturati i temi della speculazione estetica precedente (tendenzialmente, perché il lavoro verrà interrotto dalla prematura morte del suo autore, e resta incompiuto). Vederne la collocazione entro un simile progetto può quindi essere il modo migliore per presentare il nostro saggio.

Non sarà inutile prender le mosse un poco da lontano: dalla generale concezione dell'estetica di Geiger, dal metodo che le è proprio, dai suoi oggetti⁸.

L'estetica sarebbe anzitutto per tradizione segnata da un'interina antinomicità: per cui «come scienza essa può muoversi solo tra concetti generali, e tuttavia il suo oggetto è accessibile solo al vivere immediato, non concettuale⁹». Fine sensibilità e rigore analitico le sono a pari titolo essenziali e, come vedremo, non sono inconciliabili tra loro: l'antinomia può dunque esser superata.

Certo, l'estetica dev'essere riflessione teorica, impegno scientifico. Geiger stigmatizza ogni forma di «estetizzazione dell'estetica»: come «scienza del bello» non è detto essa sia «una scienza bella»; «il suo oggetto non deve influire sul suo metodo»: essa non può essere «un surrogato delle forze creative dell'artista, né della comprensione dell'arte del critico, né dell'esperienza immediata di chi gode¹⁰». In ciò Geiger sembra anche lontano da quell'attenzione a possibili analogie tra fenomenologia e arte, che non mancava nello stesso Husserl (pur senza portarlo tuttavia a confonder le due cose),

⁷ Preannunciato nella premessa a *Z* (p. VII), il libro è uscito con lo stesso titolo solo nel 1976; dieci anni più tardi Klaus Berger ha curato anche l'edizione inglese dal titolo *The Significance of Art*. L'edizione tedesca contiene, immutati, anche i saggi di *Z* e tutti gli altri articoli, incluse le recensioni, pubblicati da Geiger su temi estetici (escluso *B*); possiamo qui leggere dunque anche il lavoro sul diletterismo (che l'edizione inglese tuttavia non contiene).

⁸ Per una presentazione d'insieme del pensiero filosofico ed estetico di Geiger rinvio alla mia introduzione a *FE* e alle pagine dedicate a Geiger in *OEF*. Non starò qui a ripetere quanto là già detto (cui farò tuttavia qualche scarno rinvio quando sarà indispensabile); mi soffermerò piuttosto su *BK*, non ancora edito all'epoca dei miei primi lavori geigeriani.

⁹ *BK* 307.

¹⁰ *BK* 316, 317, 335-6 (dove si legge anche: «Die Ästhetik ist nicht ästhetisch»); cfr. anche *Ästhetik*, p. 311 (v. Bibl.). Qualcosa di analogo in Dessoir, di cui si veda ora *Estetica e scienza dell'arte*, trad. it. di F. Farina, con presentazione di D. Formaggio e introduzione di L. Perucchi e G. Scaramuzza, Milano, Unicopli 1986, pp. 22 e 51-57). Tutto questo non significa naturalmente che allo studioso di estetica non debba essere indispensabile l'esperienza dell'arte e la sensibilità per essa; ciò vale per Geiger non meno che per Dessoir (sul rapporto esperienza dell'arte-scienza dell'arte in Dessoir si veda ora il saggio di W. Henckmann *Über ein Wort Dessoirs zum Verhältnis zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, in «Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift für Heinrich Lützeier zum 85. Geburtstag», a c. di F.-L. Kroll, Bonn, Bouvier 1987, pp. 171-81).

e a maggior ragione in taluni suoi allievi¹¹. Una simile lontananza non può tuttavia venir assolutizzata.

Ogni ambito teorico rivela i propri tratti essenziali solo in presenza di un atteggiamento a sé adeguato¹², e questo si concreta in un metodo che gli è peculiare. Da un atteggiamento naturalistico la realtà estetica non ottiene un adeguato riconoscimento: solo i regni del fisico e dello psichico vengono qui dichiarati esistenti, le altre realtà vengono «in ultima analisi» ricondotte a essi, o dichiarate in quanto tali inesistenti. A ciò si collega lo psicologismo in estetica, bersaglio costante delle polemiche geigeriane, anche in quanto ideologia della fruizione dilettantesca dell'arte. Adeguato a lasciar parlare la realtà estetica nella sua specificità è invece il metodo fenomenologico; esso si concreta in un modo di procedere né induttivo né deduttivo¹³, ma analitico.

Al tema dell'analisi Geiger dedica importanti precisazioni: essa

¹¹ Di Husserl a questo proposito si vedano: R. Hirsch, *Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal. Eine Begegnung und ein Brief*, in «Sprache und Politik. Festgabe für Dolf Sternberger zum sechzigsten Geburtstag», a cura di C.-J. Friedrich e B. Reifenberg, Heidelberg, Schneider 1968, pp. 108-15 (trad. it. *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 2, 1985, pp. 203-7); e ancora: *Manoscritto A VI 1*, in Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, a c. di E. Marbach, Husserliana vol. XXIII, The Hague, Nijhoff 1980, pp. 144-6 e 540-42 (parzialmente tradotto e commentato da S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in «Aut Aut», n. 131-132, 1972, pp. 80-94; e ora anche in *La magia dei saggi*, Milano, Jaca Book 1984, pp. 111-127). Nel testo husserliano sopra citato si vedano anche le pp. introduttive di Marbach (in particolare LXXVI-LXXXI, per quanto qui ci interessa). Non si deve tuttavia dimenticare che Husserl non manca poi anche di precisare e limitare la portata delle analogie qui in gioco tra atteggiamento estetico e atteggiamento teoretico (v. ad es., sempre in *Phantasie etc.*, cit., le pp. LXXVII, 114, 117, 145; e cfr. anche la *Lettera* cit., p. 205). Sempre nello stesso testo della Husserliana si vedano le pp. 37-43, 115-17, 149-60, 386-93 (brano, quest'ultimo, tradotto da R. Ruschi in E. Franzini-R. Ruschi, *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Milano, Unicopli 1983, pp. 225-31), 486-95, 514-24, 536-45. Su questi temi negli allievi di Husserl cfr. *OEF* 82, 83-4, 97, 241. Cfr. quanto nota Gadamer alle pp. 34-5 della trad. it. (di A. Fabris, e con introd. di G. Vattimo) di *La ragione nell'età della scienza*, Genova, Il Melangolo 1982; e in *L'attualità del bello*, ed. it. a c. di R. Dottori, Genova, Marietti 1986, pp. 188-9; e anche in *Philosophie und Literatur* (in AA.VV., «Was ist Literatur?», München, Alber 1981, p. 41).

¹² Su questo cfr. soprattutto lo scritto sulla realtà delle scienze e la metafisica del '30 e il saggio sugli atteggiamenti filosofici del '26 (v. *OEF* 122-32).

¹³ *B* 570-2 (FE 6-8); *BK* 279-81 (*OEF* 160-1). Circa la lettura geigeriana della fenomenologia si veda soprattutto lo scritto dedicato a Pfänder (v. *OEF* 115-22). Inoltre: Spiegelberg, *The phenomenological Movement*; A. Métraux, *Edmund Husserl und Moritz Geiger*. In generale è utilissimo, per i rapporti tra Husserl e la *Münchener Phänomenologie*, K. Schuhmann, *Die Dialektik der Phänomenologie. I. Husserl über Pfänder*, Den Haag, Nijhoff 1973, dove non mancano accenni a Geiger. Cfr. anche, di H. G. Gadamer, *Die phänomenologische Bewegung*, in «Kleine Schriften. III: Idee und Sprache», Tübingen, Mohr, pp. 150-189. Di Geiger su Husserl si veda ancora *Edmund Husserl. Zum 70. Geburtstag* sulla «Vossische Zeitung». Sul metodo di Geiger v. anche, di W. Ziegenfuss, *Die phänomenologische Ästhetik nach Grundsätzen und bisherigen Ergebnissen dargestellt* (Diss.), Leipzig, Noske 1927, p. 21 e ss. (e cfr. la relativa recensione di Geiger). Per una prima discussione delle tesi di Geiger si legga *Die neue Problemlage der Ästhetik* di M. Beck.

mira a cogliere (senza presunzioni dogmatiche) strutture e valori di un evento, ma non in modo astratto. Non sono giustificate le diffidenze verso di essa di chi ritiene che essa sarebbe «sul piano intellettuale distruzione, su quello emotivo profanazione¹⁴». L'analisi è finalizzata al sentire, a un vivo esperire, e si lega all'intuizione; le è immanente una logica lontana dalla logica del dimostrare teorico, e ciononostante volta a rilevare leggi e regole, ciononostante non meno "logica" di quella argomentativa. Il sapere cui essa dà luogo non è di tipo intellettualistico; essa deve fare in modo che i suoi oggetti (somialtanze, rapporti, valori che siano) vengano colti in modo conforme alla loro natura, non solo constatati in modo neutrale: si radica nel vissuto, e deve insegnare le vie per tener vivo nel conoscere il sentire¹⁵.

Se l'analisi è partecipata attenzione, fine intuire che in certo modo si cala dentro le cose, la teoricità dell'estetica fenomenologica non può venire qui intesa come asettico distacco o come «arido» disquisire – e reca in sé tonalità più «calde» di quanto non si fosse portati a sospettare.

2.1 Ma veniamo al tema specifico della ricerca estetica: questo è costituito dall'oggetto estetico, che viene dunque privilegiato sul piano teorico. Questo oggettivismo è peraltro comune a tutta quanta l'estetica di ispirazione fenomenologica, anche se in sensi poi molto diversi tra loro: in Ingarden non meno che in Sartre o Heidegger è operante un antisoggettivismo per cui sono in certo modo le cose stesse, e non la soggettività dei creatori o dei fruitori, a parlare nell'arte.

Se tuttavia «l'estetica è una scienza orientata verso l'oggetto», per accedere a essa occorre passare «attraverso la psicologia¹⁶». E in effetti le ricerche di Geiger sono per lo più volte a indagare l'esperienza estetica. Anche se questa indagine della soggettività estetica vorrebbe poi avere esclusivamente il senso di aprire la via a un'adeguata visione dell'oggetto.

Ai tratti generali di quest'ultimo Geiger dedica qualche osservazione sparsa che mette in luce l'irriducibilità del suo statuto (a fatto fisico, o agli eventi psichici della creazione o della fruizione) e la pienezza intuitiva in cui si dà¹⁷. Ma ciò che in ultima analisi qualifica un oggetto come estetico sono i mondi di valori che in esso si incarnano o, quanto meno, il suo offrirsi a una possibile valutazione

¹⁴ BK 315.

¹⁵ Per tutto questo v. BK 281, 477-80. Si tenga presente anche quanto Geiger afferma nel saggio sul significato psichico dell'arte a proposito del sapere esistenziale (BK 217 ss.; v. OEF 219-20).

¹⁶ BK 135 (v. qui avanti, 2.3).

¹⁷ Cfr. OEF 174-8.

estetica. Per questo l'estetica è sostanzialmente per Geiger «scienza di valori – scienza delle forme e delle leggi del valore estetico¹⁸». Per questo tanto spazio è dedicato al problema dei valori in *Die Bedeutung der Kunst*.

Ma già in precedenza Geiger aveva messo in luce, nel saggio sul significato psichico dell'arte, la non univocità del valore estetico (egli parlava allora di valori formali, imitativi e vitali¹⁹). Nel suo ultimo lavoro questo viene ripreso, ma insieme si tenta un più approfondito e ampio inquadramento teorico del problema dei valori (e dell'esperienza in cui essi si rivelano).

E innanzitutto: il valore è irriducibile a mero fatto. Uno degli obbiettivi polemici di Geiger è la *Tatsachenästhetik*, l'estetica di meri fatti, che rientra nel novero di quelle *Tatsachenuwissenschaften* che anche Husserl vede con occhio critico²⁰. Una simile estetica si fa ideologia di una pseudo-democrazia estetica tipica della società di massa: di un appiattimento, di un'indifferenza relativistica ai valori in realtà consona a moduli di vita borghesi²¹.

Al relativismo dei valori Geiger contrappone quindi una difesa dell'assolutezza dei valori. Ma occorre rendersi conto bene di cosa voglia dire per lui questo, per non cadere poi in ovvie quanto ingiustificate contestazioni delle sue tesi. Assolutismo qui non vuol dire, in primo luogo, modo storico di considerare i valori: Geiger ritiene che la coscienza della loro mutevolezza nel tempo non implichi di necessità forme di relativismo storicistico. Inoltre assolutismo non è dogmatismo, difesa di eterni valori e fiducia in una loro fondazione metafisica; se mai è il contrario: assoluto qui equivale ad autonomo nel suo darsi, e non derivato da altro (quindi non fondabile in altro nella sua assolutezza; neppure in una metafisica): i valori estetici «ci sono *dati* fenomenologicamente come *assoluti*²²». In questo senso

¹⁸ BK 426. L'estetica individua lo spazio di una valutabilità, in positivo o in negativo (BK 274; OEF 158, 175); ma talvolta vi sono intonazioni essenzialistico-valutative in Geiger (ad es. BK 490), non consone con un procedimento fenomenologico. Sul tema del disvalore cfr. BK 487-90. Sul problema del valore in Geiger v. il saggio di Beardsley, pp. 11-16.

¹⁹ V. il saggio sul significato psichico dell'arte in Z e BK (cfr. OEF 216-30). Significativo in questo senso il sottotitolo di BK: *Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*: verso un'estetica materiale del valore (con chiaro riferimento alla *materiale Wertethik* di Scheler). BK è infatti tutto incentrato sul tema del valore (non solo il cap. 5 recante per titolo appunto «il valore estetico»); l'indice approntato da Geiger per l'edizione inglese (BK 548) mostra chiaramente la rilevanza che il tema del valore avrebbe dovuto assumere nell'opera compiuta. Perry (p. 11) riferisce di una conferenza tenuta a St. Louis nel '36 dal titolo significativo: «Rediscovery of Values». E cfr. naturalmente anche SA.

²⁰ BK 325-6.

²¹ BK 314, 375-6; e anche qui nel saggio sul dilettantismo.

²² BK 547. E v. per quanto qui in causa le pp. 355-6, 377, 385-6, 430-2, 436-9. È vero che l'estetica avrebbe dovuto concludersi con una metafisica (v. l'indice inglese in BK 548), ma è anche vero che una metafisica Geiger non ce la dà (cfr. OEF 148-53, 168-9) e il problema resta in sospeso nel suo pensiero.

sono colti in un vissuto immediato, e sono oggettivi (dati nell'oggetto, contro ogni soggettivismo).

Un ultimo punto da toccare in tema di valore è la relazione (che gli è essenziale) con la soggettività: «Il valore estetico è valore per un soggetto. Non c'è bellezza che non sia bellezza per dei soggetti. L'arte esiste per essere goduta, vissuta. Il che non significa tuttavia che la bellezza vi sia solo *quando* è vissuta²³». Infatti, «la bellezza di un'opera d'arte ha senso e scopo solo in relazione a un soggetto che la recepisca. Certo, i valori estetici, la bellezza, ci sono già dati; ma questa bellezza già data esiste solo in relazione a uomini che vivano la bellezza²⁴».

Il valore estetico è dunque significatività (*Bedeutsamkeit*) per il soggetto, per un gruppo di soggetti, per la «soggettività in generale²⁵». Il soggetto non è tuttavia una sostanza univoca, ma piuttosto «una struttura a strati di differente profondità, significato e valore²⁶»: da quello vitale, a quello dell'io empirico (che l'arte mette fuori gioco), a quello esistenziale. Quest'ultimo è precisamente quello che l'esperienza artistica chiama in causa specificamente: noi cerchiamo l'arte «per vivere più profondamente di quanto per solito viviamo²⁷»; ed è «nell'umana esistenza soltanto che il valore estetico ha le proprie radici²⁸». L'oggettività del valore non esclude quindi la relazione col soggetto (che comunque non lo assorbe in sé).

Le pagine geigeriane sul diletterismo sono appieno comprensibili se si tiene conto del farsi preminenti nell'ultimo Geiger di interessi esistenziali. Non è un caso che fin dalle prime pagine di *Die Bedeutung der Kunst* egli sottolinei la valenza esistenziale degli studi estetici: «Nessuna disciplina filosofica, nessuna disciplina scientifica conduce più dell'estetica vicino all'essenza dell'essere umano. Nessuna rivela più cose dell'intima struttura dell'essere umano e della persona umana. Per la illuminazione di una metà dell'essere, per il lato personale del mondo, l'estetica è dunque più centrale dell'etica, della filosofia, della religione, della logica, della stessa psicologia». Anche se dire questo non significa poi sostenere una

²³ BK 414; ma Geiger aggiunge: «Che qualcosa abbia significato solo per un soggetto, non dimostra che questo qualcosa sia un fatto psichico»; e poco sopra aveva scritto: «Il moto del sole non richiede di esser visto dagli uomini» (415). Analogamente nel *Frammento* sull'inconscio (cfr. *OEF* 143-4). Un analogo antisoggettivismo si può trovare in Dessoir, che pure rileva la presenza della soggettività all'estetico (*Estetica e scienza dell'arte*, cit. p. 23); e in Hartmann (v. ad es. *Ästhetik*, cap. 29).

²⁴ BK 495.

²⁵ BK 505, e v. 494.

²⁶ BK 507-8; e v. 493-4, 503 sul tema del soggetto. In connessione con questo si veda il saggio sul significato psichico dell'arte in *Z* e *BK* (v. *OEF* pp. 216-30).

²⁷ BK 494.

²⁸ BK 303.

maggior incidenza o un maggior rilievo del bello rispetto ad altri valori (conoscitivi, etici, religiosi) nell'umano vivere²⁹.

2.2 Possiamo ora affrontare il tema dell'esperienza estetica quale si configura nell'estetica di Geiger: quel tema che ne costituisce anzi il centro. In primo luogo si può dire che questa esperienza è dunque, nel suo nucleo essenziale, esperienza di un rapporto col valore: si concreta in un atteggiamento adeguato al rivelarsi dei valori estetici. Allo studio dei tratti qualificanti di essa, e delle deviazioni, dei vizi che possono comprometterne l'adeguatezza, Geiger dedica i propri maggiori sforzi, sin dai suoi primi scritti; negli ultimi suoi anni di vita il problema dei valori assume un maggior rilievo teorico, è vero, ma sempre in connessione con quelle precedenti indagini (che conservano comunque una maggior compiutezza negli esiti).

In generale si può cominciare col dire che «il comportamento estetico non è fine a sé. È la condizione preliminare perché i valori vengano afferrati, perché i valori estetici vengano resi accessibili all'io esistenziale³⁰». Al centro dell'attenzione, come sappiamo, sta l'oggetto e, in esso, quei suoi momenti qualificanti che sono i valori; l'atteggiamento del soggetto ha solo una funzione preliminare al loro apparire.

Ancora in generale, il tipo di esperienza in cui i valori vengono colti è una mescolanza di godimento e di approvazione: l'esperienza estetica è un *Ineinander* di *Genuß* e di *Gefallen* o, come anche Geiger si esprime, è un «*genießender Gefallen*»: un godimento che approva³¹, o un'approvazione che gode.

La distinzione tra *Gefallen* e *Genuß* è tra i risultati più noti e di maggior rilievo delle ricerche geigeriane³²: hanno diverse conformazioni, e anche diverso significato in relazione all'esperienza dei valori, un diverso modo di volgersi a essi. Il *Gefallen* sembra dapprima l'atteggiamento in cui i valori sono più adeguatamente afferrati; esso è, si potrebbe dire, un piacere che approva: un dire di sì all'oggetto, ma non intellettualistico, non neutrale sul piano del sentire, non meramente constatativo. Implica una presa di posizione, ma di tipo preintellettuale, e in questo è attivo; è una sorta di approvazione vissuta ed è correlato a una corretta modalità di

²⁹ BK 301, e. v. anche 302. L'estetico acquista il proprio valore esistenziale nell'allontanamento dalla realtà effettuale, in una sorta di derealizzazione dell'essere, come si esprime Geiger nel saggio sul significato psichico dell'arte (Z 131, BK 266; cfr. OEF 229).

³⁰ BK 546, e v. 471, 513, 521.

³¹ BK 430, 460.

³² La distinzione era già presente in B (v. la nota terminologica in FE, p. 143), i cui risultati relativi al godimento estetico vengono qui messi meglio a fuoco. Spiegelberg traduce *Gefallen* con *approval* (*The Phenomenological Movement*, 1969, p. 213); Beardsley (cit., p. 7) con «*pleasure (or satisfaction)*».

darsi del valore come a sé fine: in esso «gli occhi sono aperti alle qualità di valore dell'oggetto³³». La sua peculiarità emerge anche da un confronto con la percezione (*Wahrnehmung*): quest'ultima è surrogabile (altri possono vedere per me); nel *Gefallen* per contro non v'è surrogabilità dell'esperienza vissuta in prima persona, «nessuno può vivere “per me” il valore estetico», «sul piano estetico siamo solipsisti», non possiamo demandare a nessun altro il nostro assenso³⁴.

Il *Genuß* per contro «è una reazione emozionale all'opera d'arte», tende a lasciar agire su di sé l'oggetto senza prender posizione, ha in sé un maggior grado di passività. L'accento qui si sposta più sul soggetto: «ogni godimento è godimento di sé suscitato dall'oggetto»; da ciò la sua minor presa sul valore (al limite si può godere senza approvare). E tuttavia: un godimento estetico «che non si immerge approvando (*gefallend*) nei valori dell'opera d'arte non è più un autentico godimento estetico³⁵». Una piena esperienza estetica non può dunque reggersi sul solo *Genuß*; ma d'altronde il *Gefallen* ha bisogno di quest'ultimo per non cadere in una mera soddisfazione intellettuale. E v'è di più: il significato che il godimento riveste nell'esperienza estetica resta comunque decisivo: «L'esperienza estetica culmina nel godimento estetico, che ne costituisce il senso. Così veniamo di nuovo rinviiati alla centralità del godimento nel mondo estetico. Avevamo dovuto mettere da parte il godimento fintantoché si trattava di stabilire l'organo mediante il quale afferriamo i valori estetici; ma l'afferrare i valori estetici non è di per sé il fine ultimo dell'estetico. Fine ne è il godimento estetico³⁶».

Apparentemente svalutato in un primo tempo, il godimento estetico riacquista dunque in questo contesto la centralità che di fatto ha nel pensiero di Geiger almeno a partire dal saggio ad esso dedicato del '13. Resta vero tuttavia che un'attenzione esclusiva a esso reca in sé il pericolo di favorire una *Wirkungsästhetik*, un'estetica dell'effetto, attenta soprattutto alle risonanze dell'evento estetico sull'animo dei fruitori, e tendente a considerare l'oggetto come un semplice mezzo per suscitare emozioni, e quindi a favorire la concentrazione interna – e ciò a scapito della *Wertästhetik*, in cui Geiger si riconosce. Il tema del godimento va dunque precisato in riferimenti vuoi agli approfondimenti successivi della sua valenza estetica, vuoi in relazione al problema della concentrazione.

³³ BK 428-9.

³⁴ BK 463-5.

³⁵ BK 428-30.

³⁶ BK 506, e vv. 499-506. V. l'apprezzamento e le riserve di L. Giesz (*Phän. d. Kitsches*, p. 26 ss.) e di Jauß (*Ästh. Erfahrung* etc., p. 83 ss.) circa le tesi geigeriane sul godimento estetico.

Quanto al primo punto, il godimento estetico viene più propriamente caratterizzato nella sua profondità vissuta³⁷ come felicità, come *Glück* o come *Beglückung*, anzi come «*existentielle Beglückung*»: questi termini esprimono meglio il senso attivo-spirituale che è annesso alla contemplazione estetica, e il suo concretarsi in uno stato duraturo, non superficiale, dell'io, la sua profondità esistenziale appunto. «La felicità estetica dell'io esistenziale – questo dev'esser preso come un fatto – viene raggiunta solo nell'afferramento dei valori dell'opera d'arte. Questi valori sono valori soltanto perché in un simile afferramento rendono felici. Solo in un contatto immediato tra soggetto e oggetto, tra io e opera d'arte, si produce la felicità». «La felicità è più del godimento, più del piacere» – aggiunge poco sotto Geiger. «La felicità è segno del piacere che si prova quando l'io esistenziale è in armonia con se stesso, quando la sua attività psichica, i suoi desideri e le sue speranze, i suoi fini e le sue azioni sono in armonia con la sua esistenza intima»; e questa armonia si realizza nell'esperienza estetica³⁸.

In secondo luogo, l'atteggiamento estetico si produce allorché si è protesi verso l'esterno, concentrati sull'oggetto, e non ripiegati su di sé. Allorquando dunque si vive in una concentrazione esterna, che ci proietta verso i valori oggettivamente dati nell'arte, e costituisce un modo di essere adeguato a coglierli. Essa si precisa meglio legandosi al concetto di intuizione: «la concentrazione esterna estetica è di tipo particolare: la si è designata come *intuizione* estetica»; un'intuizione appunto volta a cogliere «le formazioni artistiche nella loro *intuitività*», in cui prendono corpo i valori. «L'intuizione è il comportamento in cui i valori dell'opera d'arte vengono afferrati nelle loro connessioni intuitive. Talché l'“intuizione” non è essa stessa esperienza estetica, bensì la sua condizione preliminare³⁹»; «è un immediato cogliere i valori, non un conoscere concettualmente⁴⁰», e come tale è in contrasto col comportamento pratico-attivo della vita quotidiana. Ma da sola non basta a qualificare in positivo l'estetico, contrariamente a quanto pensa Croce, e con lui una consistente tradizione di studi estetici. Un ulteriore tradizionale termine la qualifica meglio: la contemplazione, che è «un concetto plurivoco», ma in questo contesto indica solo un vol-

³⁷ V., in *Z* e *BK*, il saggio sull'effetto superficiale e profondo dell'arte (cfr. anche *OEF* 211-16).

³⁸ *BK* 510-12; e cfr. il saggio appena citato sugli effetti dell'arte (*Z* 51, *BK* 186; *V. OEF* 213).

³⁹ I termini ted. in gioco sono vuoi *Intuition*, vuoi *Anschaulichkeit* (*BK* 521; cfr. anche *OEF* 177 per l'uso di termini analoghi in *B* e in *Ästhetik*. Anche Dessoir parla di «*Anschaulichkeit*» nel cap. VIII/1 della *Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Enke 1923²).

⁴⁰ *BK* 523.

gersi all'intuitività dell'opera d'arte e degli oggetti estetici in genere, senza far prevalere in essi momenti diversi da quelli intuitivi (legati a loro volta, sempre in armonia con la tradizione, coi sensi alti⁴¹).

Come si vede, Geiger riprende qui – discutendoli e approfondendoli – i connotati classici della soggettività estetica, già presenti quanto meno a partire da Kant. Insieme, tuttavia, li inserisce nella problematica che da ultimo gli sta più a cuore: l'intuizione e la contemplazione chiamano in causa l'io esistenziale: «Intuizione (il cogliere l'intuitivo nei valori) e contemplazione (il distogliersi dell'io dal meramente oggettuale per poter cogliere questi valori) sono le due componenti del comportamento in cui è possibile afferrare i valori.

Appartiene a una piena esperienza estetica che questi valori penetrino nell'io esistenziale, le appartiene l'apertura dell'io esistenziale⁴²».

2.3 Perché un simile atteggiamento estetico si possa realizzare occorre tuttavia sgombrare il campo da forme inautentiche di esperienza estetica e dalle ideologie che forniscono loro degli alibi. Il pericolo maggiore è costituito dalla concentrazione interiore, e dal comportamento dilettantesco che le va connesso. A questo punto vengono collocati nel postumo *Die Bedeutung der Kunst*, e riportati talvolta alla lettera, i temi del saggio che diamo qui in traduzione⁴³.

Istruttivo è anche il suo originario inquadramento in *Zugänge zur Ästhetik*, quale risulta chiaramente dalla prefazione a quest'opera. Qui Geiger sottolinea anzitutto che la via d'accesso all'estetica non può esser data che da una personale, insurrogabile esperienza estetica. Questa tuttavia è di fatto «atrofizzata, adulterata, frammista di tensioni extraestetiche», e necessita pertanto di una «depurazione». I pericoli che la minacciano sono sostanzialmente due: «la *confusione tra effetti superficiali ed effetti profondi dell'arte*» (di cui si occupa il saggio dal titolo omonimo) e, prima ancora, il *sentimentalismo* di ascendenza romantica; proprio di quest'ultimo si occupa il saggio sul dilettantismo, che in ciò riprende e approfondisce motivi del precedente lavoro geigeriano sulla fenomenologia del godimento estetico, pubblicato nel '13. La contestazione di ogni atteggiamento extraestetico apre poi la via all'indagine sistematica del significato psichico dell'arte, dello specifico effetto che i valori

⁴¹ V. per tutto questo BK 528-35, 541; contemplazione è nell'originale *Kontemplation*.

⁴² BK 535.

⁴³ Cfr. BK 443-460, 513-21 (SA 77-91, 181-87): ma le indicazioni sono approssimative, date le trasformazioni e le dislocazioni continue che i passi del saggio apparso in Z subiscono qui (qualche brano di esso si può reperire anche lontano dalle pagine indicate).

artistici producono. Una simile indagine dà per scontata una teoria dell'arte nella sua conformazione obbiettiva (per la quale Geiger rinvia a *Die Bedeutung der Kunst*, di cui annuncia come prossima la pubblicazione; ma che, sappiamo, uscirà, incompiuto, solo postumo); ma anche presuppone una «psicologia scientifica», che Geiger confessa di non avere ancora compiutamente svolto. Ai problemi teorici che a questo punto si affacciano è dedicato l'ultimo saggio raccolto nel libro: quello sull'estetica fenomenologica. Qui si precisa che l'estetica, come scienza particolare, è volta allo studio dell'oggetto estetico; ma che tuttavia «non esiste soltanto l'estetica come scienza particolare», e vi sono «importanti problemi riguardanti il mondo estetico nel suo complesso», che devono venir affrontati con metodo psicologico. Per cui, si conclude, se «l'*estetica* è una scienza orientata verso l'oggetto, all'estetica si *accede* passando attraverso la psicologia».

Tanto basti per una generale introduzione al nostro saggio. Più in particolare aggiungiamo solo, per facilitarne la lettura, uno schema complessivo dei temi trattati, prima di passare a qualche conclusione.

Il saggio prende l'avvio dalla denuncia della maggior pericolosità del diletterismo nell'esperienza dell'arte rispetto al diletterismo della creazione. Nella fruizione esso è volto a momenti extra-artistici ed è quindi inadeguato a cogliere l'esteticità, e tuttavia si presume autentico. Presenta diversi aspetti: bada esclusivamente ai contenuti; è concentrato sull'interiorità (laddove una fruizione adeguata dev'esser volta, come sappiamo, all'oggetto e ai suoi valori). Viene quindi analizzata la concentrazione interna: essa nasce e si afferma giustificatamente nel Romanticismo, ma degenera successivamente in evasione, in vuoto sentimentalismo e in deteriore romanticismo; i motivi di questo sono sociologici (la ricerca della comodità da parte della borghesia postromantica) e psicologici (l'inclinazione al ripiegamento interiore tipica dell'adolescenza, la naturale disposizione al godimento estetico dei propri vissuti in alcuni tipi umani). Ma essa si costruisce anche delle giustificazioni teoriche: la *Wirkungsästhetik*, attenta soprattutto agli effetti psichici dell'arte; l'estetica psicologica ne è, si potrebbe dire, l'ideologia. Le fa da sfondo un antiintellettualismo di ascendenza rousseauiano-romantica, che contrappone astrattamente il mondo del vivere e del sentire (visti come qualcosa di passivo) al conoscere e all'intelletto, contrariamente a quanto avveniva nell'illuminismo. Contro ogni degradazione del vissuto estetico a passivo piacere, contro ogni sentimentalismo, Geiger propugna una fruizione attiva dell'arte che, pur evitando l'intellettualismo astratto, mantenga una propria carica conoscitiva, e rechi

in sé la tensione di una penetrazione spirituale attiva nella realtà estetico-artistica. Il saggio si conclude con un invito a combattere anche sul piano educativo il dilettantismo nell'esperienza dell'arte, e correlativamente con la difesa di un'estetica (una *Wertästhetik*, volta ai valori dell'arte) in grado di fondare un'esperienza dell'arte adeguata. In questa prospettiva sarà possibile nei saggi successivi riproporre il tema della soggettività estetica in chiave non più psicologista (come rilievo indifferenziato degli effetti che l'arte produce), ma volta a mettere a fuoco un pertinente "effetto" dell'arte e i suoi specifici significati esistenziali⁴⁴.

3 L'esperienza dilettantesca dell'arte analizzata da Geiger configura, s'è detto, in alcuni suoi fondamentali tratti, l'esperienza dell'arte nella società di massa. Quell'esperienza che Benjamin e Adorno hanno fatto oggetto di note indagini.

Geiger, non meno di Ortega y Gasset⁴⁵, vede in essa il male da combattere: la corruzione di quel tipo di atteggiamento, degno del nome di estetico, al cui approfondimento aveva dedicato i suoi maggiori sforzi in ambito estetico. La sua posizione può dunque esser vista come conservatrice, se confrontata ad esempio con alcune note tesi di Benjamin; e tuttavia, ritengo, il discorso non può fermarsi qui.

Intanto: non accenno a caso alla problematica della scuola di Francoforte, e soprattutto non faccio a caso il nome di Benjamin. Di Geiger a Monaco, nel '16, Benjamin fu allievo, ne seguì i corsi quanto meno per due semestri; dalle sue lezioni trasse, a suo stesso dire, «un'impressione durevole⁴⁶». La cosa viene generalmente

⁴⁴ Se si guarda all'indice preparato da Geiger per l'edizione inglese (*BK* 548), i temi del saggio sul dilettantismo sono inseriti nel capitolo dedicato alla «aesthetic attitude», e precedono immediatamente la parte II relativa a «The Values and the Structures of the Arts» (suddivisa a sua volta in due capitoli sui valori formali e imitativi; una terza parte è dedicata interamente ai valori positivi – secondo la partizione dei valori già presente nel saggio sul significato psichico dell'arte). Una quarta e ultima parte, dal titolo «The Philosophy of Aesthetics Value», si articola in capitoli dedicati alla posizione dell'arte nel regno dei valori, al rapporto tra l'arte e l'esistenza, infine alla metafisica dell'arte. Si veda anche l'ordinamento interno di *SA*. Questo basti per dare un'idea della collocazione del testo qui tradotto nel progetto articolato da Geiger.

⁴⁵ Nel suo *El goce estético en Ortega y Gasset y en Geiger*, Nelson R. Orringer documenta l'influsso di Geiger sul pensiero di Ortega: dal lavoro sul godimento estetico del '13, scrive, «proviene muchas de las teorías del prólogo de 1914, el artículo 'Musicalia' de 1921, *La deshumanización del arte* (1925), e *Ideas sobre la novela* (1925)» (p. 237). I motivi della diffidenza di Ortega verso tanta arte contemporanea, a parere di Orringer, «tienen su origen en Geiger» (p. 256). E tuttavia diverso sembra, in generale, l'atteggiamento dei due filosofi verso l'arte contemporanea (più aperto quello di Geiger).

⁴⁶ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VI, a c. di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser con la collaboraz. di Th. W. Adorno e G. Scholem, Frankfurt/M., Suhrkamp 1985, p. 225. O anche: AA.VV., *Zur Aktualität Walter Benjamins*, a c. di S. Unsel, Frankfurt/M., Suhrkamp 1972, p. 51. Trad. franc. nel n. 1/1981 della «Revue d'esthétique»,

passata sotto silenzio dagli studiosi di Benjamin⁴⁷, e del resto il nome di Geiger non è affatto ricorrente nelle pagine benjaminiane. Questo però non vuol dir molto, vale anche per altri nomi, che pur ebbero grande influenza su Benjamin⁴⁸, e di per sé non può cancellare la rilevanza dell'incontro tra i due.

Se di qualcosa di non trascurabile si trattò (come traspare da parole scritte da Benjamin in anni ormai lontani da quelli del suo soggiorno monacense), si deve credere che tracce ne restarono, che sia possibile rinvenire negli scritti di Benjamin i segni dell'influsso di Geiger. Il compito è tuttora aperto; qualche indicazione in proposito si può tuttavia già qui dare, quale primo contributo alla messa a fuoco di un aspetto certo parziale, ma non irrilevante, del pensiero di Benjamin, o comunque della sua genesi⁴⁹.

Si può innanzitutto presumere che proprio con Geiger a Monaco Benjamin abbia preso confidenza con la fenomenologia, che resterà un importante termine di confronto per il suo pensiero. Già prima, è vero, c'era stato un incontro col pensiero di Husserl⁵⁰; ma

p. 181 («Les courses du philosophe munichois Moritz Geiger et ceux du privatdozent berlinois Ernst Lewy [...] m'ont profondément marqué»). Un cenno anche nella *Cronologia della vita di Walter Benjamin* redatta da G. Agamben per «Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918» di Benjamin, Torino, Einaudi 1982, pp. XIX-XX. A Monaco Benjamin seguì, e anche questo è significativo, le lezioni di H. Wölfflin (v. W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica*, trad. it. di C. Tommasi in «Aut Aut», n. 189-90, 1982, p. 217; il saggio è importante per i rapporti di Benjamin con la tradizione viennese di storia dell'arte e con Warburg). Benjamin accenna a Geiger due volte in lettere a Scholem, del '20 e del '21, dove chiede appunto notizie delle lezioni geigeriane che l'amico segue (*Briefe*, a cura e con note di G. Scholem e Th. W. Adorno, Frankfurt/M., 1966, vol. I, pp. 247, 256). Lo stesso Scholem testimonia che Benjamin gli riferì degli studi a Monaco e di una lunga relazione che tenne a un seminario diretto da Geiger (*Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/M., Suhrkamp 1975, p. 49). Nel semestre invernale 1915/16 Geiger tenne un corso sulla filosofia di Platone ed esercitazioni sulla *Critica del giudizio*; nel semestre estivo 1916 esercitazioni sulla psicologia dell'asserzione e sulla seconda parte della *Critica del giudizio* (la teleologia); nel semestre invernale 1916/17 trattò della psicologia del crimine (si ricordi la sua contemporanea attività presso la polizia e, ivi, i suoi corsi di psicologia criminale) e tenne esercitazioni sulle *Meditationes de prima philosophia di Descartes*. Tra gli allievi di Geiger a Monaco vi furono Gadamer (v. *Maestri e compagni nel cammino del pensiero*, trad. it. di G. Moretto, Brescia, Queriniana 1980, pp. 171-2) e Löwith (v. *Eine Erinnerung an Husserl*, in AA.VV., «Edmund Husserl, 1859-1959», Den Haag, Nijhoff 1959, p. 48).

⁴⁷ Non ne ho trovato uno che ne accenni, anche tra i pochi che spendono qualche parola sui rapporti tra Benjamin e la fenomenologia – a quanto per ora mi consta. Cfr. M. Brodersen, *Walter Benjamin. Bibliografia critica generale (1913-1983)*, Palermo, Aesthetica Preprint, 6 (1984).

⁴⁸ Tipico il caso di Klages, come nota J. Roberts nel suo *Walter Benjamin*, trad. it. di G. Mazzon, Bologna, Il Mulino 1987, p. 137: «Questo evitare di menzionare Klages», cui Benjamin deve persino il termine «aura», «è sconcertante, ma è probabilmente legato alla critica 'mortificativa' di Benjamin».

⁴⁹ Ma il discorso andrebbe poi approfondito, più di quanto qui si sia potuto fare, mediante una esauriente verifica sull'intero corpus degli scritti benjaminiani.

⁵⁰ In una lettera a Franz Sachs del 11-7-13 da Friburgo, Benjamin scrive che sta leggendo un saggio di Husserl, e una nota afferma trattarsi di *Filosofia come scienza rigorosa*,

si può ipotizzare che la lettura benjaminiana della fenomenologia sia rimasta poi fortemente impregnata dell'interpretazione monacense del pensiero di Husserl, incentrata soprattutto sulle *Ricerche logiche*⁵¹.

Esistono punti di contatto tra Geiger e Benjamin, momenti di convergenza e di contrasto – pur nel quadro di stili di ricerca profondamente diversi. Già a prima vista, dall'esterno, colpisce il comune rifiuto del sistema⁵², a vantaggio di indagini che si esprimono al meglio nel saggio, talvolta nel frammento, comunque in interventi particolari e circostanziati. A livello metodico è poi significativa la ripresa, nella celebre *Premessa gnoseologica* al «Dramma barocco tedesco», della contestazione di procedimenti vuoi induttivi, vuoi deduttivi, e la scelta di un metodo volto a cogliere l'essenza nel caso singolo⁵³; Benjamin cita qui lo Scheler del saggio sul tragico, ma avrebbe potuto allo stesso titolo citare il precedente lavoro di Geiger sul godimento estetico⁵⁴. Ancora, comune è, pur in contesti diversi, certa diffidenza verso il termine *Erlebnis*⁵⁵.

Soprattutto, in generale accomuna Geiger e Benjamin l'anti-soggettivismo, la polemica contro lo psicologismo, contro le teorie dell'*Einfühlung*, una presa di posizione nettamente oggettivistica – che è peraltro una costante dell'estetica fenomenologica, da Conrad a Ingarden⁵⁶. Questo condurrà Benjamin a un approccio ai

apparsa su «Logos» due anni prima (*Briefe*, pag. 77 e n. 6); in una lettera a Scholem del '17 Benjamin dichiara di aver letto da anni lo stesso saggio husserliano (*Briefe*, cit., p. 162). In uno scritto autobiografico attesta che durante i suoi anni universitari si è occupato di Platone e Kant (sono anche i nomi più ricorrenti nelle lezioni di Geiger), di Husserl e della Scuola di Marburgo (*Gesammelte Schriften* VI, cit., p. 215; *Zur Aktualität W. B.*, cit., p. 45).

⁵¹ Cfr. M. Cacciari, *Di alcuni motivi in Walter Benjamin* (Da «Ursprung des deutschen Traversspiels» a «Der Autor als Produzent»), in «Nuova Corrente», 67/1975, pp. 209-43. Il rapporto con la fenomenologia non può comunque esser visto solo in negativo, come sembra a R. Solmi nella sua *Introduzione a Benjamin*, Angelus Novus, Torino, Einaudi 1962, p. XXIV.

⁵² Un rifiuto consapevole: cfr. lo scritto di Geiger su Pfänder, p. 4; di Benjamin la premessa al *Dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini con postfazione di C. Cases, Torino, Einaudi 1971, p. 8.

⁵³ *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 20-7. V. anche la prima redazione della *Premessa gnoseologica: Einleitung*, nelle Note al «Dramma Barocco», in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. 1/3, p. 938 ss.

⁵⁴ B. 570-2 (FE 6-8); BK 279-81. Di M. Scheler: *Zum Phänomen des Tragischen* (1915), poi in *Vom Umsturz der Werte*, vol. I, Leipzig, Der Neue Geist 19233, pp. 237-67; ora in trad. it., a cura di R. Padellaro, *La posizione dell'uomo nel cosmo e altri saggi*, Milano, Fabbri 1970, pp. 71-92).

⁵⁵ Si pensi alla polemica geigeriana contro la *Erlebnispsychologie* nel *Frammento sull'inconscio* (su cui v. OEF 134 ss.); e si pensi a quanto scrive Benjamin all'inizio del grande saggio su Baudelaire (v. *Angelus Novus*, cit., p. 88 ss.). Non mancano tuttavia in Geiger usi positivi del termine, (v. qui più avanti la prima nota alla traduzione).

⁵⁶ Su questa direzione dell'estetica fenomenologica si leggano: N. Krenzlin, *Das Werk "rein für sich"*, Berlin, Akademie 1979; Z. Konstantinović, *Phänomenologie und Litera-*

fenomeni culturali incentrato sui momenti strutturali e ideali loro immanenti, con esclusione di riferimenti alla vita dei loro autori. A proposito del suo saggio su Kafka, Benjamin scrive che «esso si occupava di Kafka solo dal lato fenomenologico – considera l'opera come se fosse cresciuta da sola (e anche l'uomo), la priva di tutte le sue connessioni – persino di quella con l'autore. È appunto il problema dell'essenza, quello su cui io continuamente torno⁵⁷». E in riferimento al lavoro sulle *Affinità elettive*, nota in un suo curriculum di esser stato guidato in esso dall'intenzione di «illuminare un'opera a partire interamente da lei stessa⁵⁸». Klaus Berger, che pure di Geiger fu allievo a Monaco, apre la sua introduzione a *Die Bedeutung der Kunst* con parole di Benjamin⁵⁹, e aggiunge: «Malgrado tutto ciò che differenzia i loro interessi intellettuali, li unisce l'orientamento metodico verso l'essenziale, verso qualcosa di oggettivo che noi afferriamo. Per avvicinarci alla realtà, alle cose stesse, non possiamo rifarci alla loro genesi, al loro effetto o alla loro posizione in un sistema filosofico chiuso; dobbiamo piuttosto prendere analiticamente in considerazione la loro struttura, il rilievo assiologico dei fenomeni spirituali nel loro darsi immediato». A sua volta (pur non citando Geiger) precisa Zoran Konstantinovi che, nonostante il suo marxismo, Benjamin ha con tutta evidenza tratto ispirazione anche dalla fenomenologia: «A quest'ultima lo lega il modo di procedere analitico, volto ai significati obbiettivi, della determinazione delle essenze», di cui è testimonianza esemplare la *Critica della violenza*. Anche il saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe è volto a indagare la struttura ideale e reale dell'opera d'arte, non realtà contingenti, non vissuti; talché ad esempio il matrimonio di Edoardo e Carlotta si fa paradigma strutturale del matrimonio in genere. Nella Recherche proustiana assisteremmo al tentativo di produrre l'esperienza, quale la intende Bergson, «nella forma di una qualità fenomenologica». Ma soprattutto sintomatico a livello di metodo è il commento di Benjamin a due liriche di Hölderlin: di esse Benjamin mette in luce «la forma interna, cioè la struttura intuitivo-spirituale del mondo di cui la poesia

turwissenschaft. Skizzen zu einer wissenschaftstheoretischen Begründung, München, List 1973; OEF; D. Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Geistesstandes*, Zürich u. Leipzig, Rascher 1938.

⁵⁷ W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, trad. it. di A. Marietti, introd. di C. Cases, Torino, Einaudi 1973, pp. 221-2. V'è una certa ricorrenza del termine "essenza" negli scritti giovanili di Benjamin (v. *Metafisica della gioventù*, cit.).

⁵⁸ *Zur Aktualität Walter Benjamins*, cit., p. 46.

⁵⁹ BK 8, dove sono citate le parole di Benjamin: «intransigente nel pensare, ferma nel dire, e del tutto incurante del pubblico» (*Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-22*, trad. it. di A. Moscati per quanto riguarda il brano in causa, Torino, Einaudi 1982, p. 174).

testimonia. Qui nulla vien detto del processo creativo-lirico, nulla della persona o della visione del mondo del creatore». Oggetto e risultato insieme dell'indagine è piuttosto, e unicamente, la sfera in cui in modo peculiare la poesia si dà esistenza: «il poetato, categoria della ricerca estetica», che salvaguarda «la fondamentale unità di forma e contenuto, il loro immanente legame necessario» nella poesia. «E questo secondo Benjamin, dato che è qui in gioco il poetato di singole poesie, non può essere rilevato su di un piano generalmente teorico, ma nel caso singolo, in senso fenomenologico⁶⁰».

3.1 Quanto alle differenze tra Geiger e Benjamin, esse sono naturalmente grandi, e riguardano vuoi la personalità e i modi di far cultura, vuoi gli specifici contenuti ed esiti della ricerca. Anche qui dobbiamo accontentarci di qualche accenno. E in primo luogo: se Geiger (come s'è visto) imposta la ricerca su una purezza teorica che rifiuta qualsiasi contaminazione con la sfera della poesia, Benjamin sottolinea la stretta correlazione tra bellezza e verità, tra artista e filosofo, parla di «interesse per il contenuto filosofico della scrittura poetica e delle forme artistiche», rivendica la rilevanza del tema (estetico) della rappresentazione per la filosofia⁶¹. Inoltre, opposte sono le posizioni dei due filosofi nei confronti dell'arte di massa: del tutto negativa in Geiger, positiva nel Benjamin che prospetta un uso rivoluzionario di essa, e comunque ne coglie i possibili aspetti progressivi; le tesi esposte da Benjamin nel celebre saggio sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, nota Henckmann, sarebbero risultate del tutto estranee a Geiger, per il quale «già la 'democratizzazione', la massificazione e il livellamento della ricezione artistica, su cui si basavano le acquisizioni dell'estetica psicologica, sembrava molto sospetta⁶²».

E tuttavia, dietro alcuni termini usati da Benjamin a connotare il capovolgimento di tratti tradizionali dell'atteggiamento estetico si possono non di rado scorgere – a far da contraltare – termini geigeriani: la concentrazione sull'oggetto si corrompe in ricezione distratta, l'abbandono contemplativo si fa ad esempio urgente vicinanza,

⁶⁰ Konstantinović, cit., pp. 160-61. Quanto ai saggi di Benjamin qui in causa (che Konstantinović riprende alla lettera) cfr. *Angelus Novus*, cit. e *Metafisica della gioventù*, cit. (per il saggio su Hölderlin). A proposito di Proust, propriamente Benjamin scrive che si può considerare la *Recherche* «come il tentativo di produrre artificialmente, nelle condizioni sociali odierne, l'esperienza come intesa da Bergson. (Poiché sulla sua genesi spontanea sarà sempre più difficile contare)» (*Angelus Novus*, p. 89).

⁶¹ Rispettivamente: Zur Aktualität Walter Benjamins, cit., p. 43; e Il dramma barocco tedesco, cit., p. 7.

⁶² Moritz Geigers Konzeption einer phänomenologischen Ästhetik, pp. 571-2.

eccessivo coinvolgimento⁶³ – anche se diversa poi è ovviamente la valutazione di tutto questo in Geiger e in Benjamin.

Prima di contrapporre tuttavia frontalmente i due filosofi, ci si potrà comunque chiedere se davvero l'obbiettivo polemico di Benjamin è quell'ideale di comportamento estetico classico venutosi elaborando teoricamente grosso modo tra Winckelmann e Kant ed analizzato da Geiger – o non piuttosto la sua degenerazione (pur mantenendosi inalterata certa terminologia) nel mondo borghese-tardo romantico (quella stessa che Geiger stigmatizza). Sono stati d'altronde ad esempio messi in luce gli equivoci della benjaminiana ricezione nella distrazione⁶⁴, e ci si può domandare se essa coincida in tutto con ciò che Geiger contesta, anche se apparentemente della fruizione dilettantesca dell'arte costituisce un rilevante tratto. Inoltre: la volontà benjaminiana di intravedere nella fruizione di massa elementi utilizzabili in una diversa società implica sullo sfondo, magari in negativo, un'idea di quest'ultima. E ci si potrebbe chiedere, se non altro sul piano personale, se dentro quell'idea non agisca qualcosa di collegabile in senso non meramente negativo a ideali attivi in passato (anche nella fruizione dell'arte), e proiettati verso un futuro utopico. Non è possibile scambiare quella di Benjamin per un'apologia tout-court del fruitore svagato della cultura di massa quale si configura agli occhi di Geiger. Neppure è possibile risolvere il problema semplicemente dicendo che i nostri due filosofi si muovono su piani diversi: puro-teorico il primo; volto a rilevare una situazione di fatto il secondo. Perché comunque anche il rilievo delle cose-come-stanno non va disgiunto dalle spinte che lo rendono possibile, e in questo giocano proiezioni che finiscono col modellare le constatazioni di fatto sulla dimensione delle cose come potrebbero essere.

D'altro lato, le riserve di Geiger verso la «democratizzazione dell'arte» – in cui egli fa esplicitamente rientrare il crescente diffondersi della riproducibilità tecnica: «le riproduzioni a buon mercato delle opere d'arte figurativa, le edizioni economiche dei classici, il grammofono e la radio⁶⁵» – testimoniano certo di un pessimismo a sfondo conservatore, ma non hanno un senso antidemocratico, non vanno per principio contro la diffusione della possibilità di godere

⁶³ Cfr. di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi 1966, pp. 25, 44-6; il saggio su Baudelaire in *Angelus Novus*. V. anche quanto osserva Adorno in *Dissonanze* (ed. it. a cura e con introd. di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli 1959, pp. 35-6).

⁶⁴ C. Cases nella sua prefazione all'*Opera d'arte ecc.*, cit., p. 10; P. Bürger, *Per la critica di alcune categorie dell'estetica idealistica*, trad. it di Mezzanzanica, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 4, 1986, pp. 33-4.

⁶⁵ BK 459, e vv. 314, 420, 457-60.

l'arte a un numero sempre più vasto di persone⁶⁶. Riguardano piuttosto il modo in cui ciò avviene, i disvalori che mette in gioco, gli effetti cui dà luogo; non è in causa qui la democratizzazione tout-court, ma quella forma di pseudo-democratizzazione, in cui diffuso è tutto meno che i valori estetici difesi da Geiger. Il quale non propone, dunque, una fruizione elitaria dell'arte (non si deve confondere la constatazione che l'arte è fruita autenticamente da pochi con la difesa a priori del diritto aristocratico di pochi a viverla). Il tipo di fruizione da lui stigmatizzato ha come correlato il Kitsch – o comunque la stessa arte del passato fruita *kitschig*, nei modi in cui è fruito il Kitsch. In ciò Geiger non è lontano dallo spirito che anima le pagine di Hermann Broch sul Kitsch⁶⁷; ma neppure è lontano da chi, come Adorno, è più attento ai mali della massificazione, che non a suoi possibili esiti felici. E sappiamo che un simile atteggiamento culturale è stato salutare più di ogni ottimismo.

4 L'esperienza dell'arte difesa da Geiger ha indubbiamente i suoi modelli nella grande arte della tradizione e in sé riprende, approfonditi, motivi classici⁶⁸. In gioco è qui il fruitore in grado di cogliere ciò che Kandinsky chiama lo spirituale che è nell'arte; il dilettantismo per contro è refrattarietà a scorgere i valori disponibili nell'opera; non mera impreparazione specifica, ma intero atteggiamento.

E certo resta aperto, per noi, il problema del senso da dare a questa difesa strenua da parte di Geiger di un mondo di valori ai suoi tempi ampiamente in crisi.

Dell'inattualità della sua proposta del resto Geiger è del tutto cosciente. Scrive: «Appartiene questo libro al passato o al futuro? Non lo so. È un residuo di concezioni antiquate, è il relitto, nella nostra epoca effimera, di qualcosa che in tempi passati era fresco e vivo? – O risponde alla volontà di trasferire ciò che ha valore da un diverso tempo a un tempo che ha dimenticato i valori? Non lo so. So solo che esso fa a pugni con non poco di ciò che oggi in estetica

⁶⁶ Geiger fu personalmente di spirito tollerante e liberale; «ein echter Weltbürger», lo definisce Zeltner (*Moritz Geiger zum Gedächtnis*, p. 453); anche Krenzlin gli riconosce un'ispirazione democratica (*Das Werk "rein für sich"*, p. 49). In questo contesto è significativa la sua collaborazione alla gloriosa «Vossische Zeitung», liberale, non a caso soppressa dai nazisti; ed è oltremodo significativa una lettera a Kurt Stavenhagen del 2-5-32 circa il nazismo e i suoi danni sul piano etico (l'abuso dell'idealismo dei giovani, l'incredibile abbruttirsi del popolo tedesco). Questa lettera è conservata tra i *Nachlässe der Münchener Phänomenologen* a Monaco.

⁶⁷ H. Broch, *Note sul problema del Kitsch*, in «Poesia e conoscenza», trad. it. di S. Vertone con prefazione di H. Arendt, Milano, Lerici 1965, pp. 373-392 e tutta la parte finale del libro.

⁶⁸ Come accade peraltro per gran parte degli studiosi contemporanei di estetica (lo osserva E. Migliorini in *L'estetica contemporanea*, Firenze, Le Monnier 1980, p. 49).

passa per indiscutibile»: negando l'ovvietà dell'estetica psicologica, contestando il relativismo estetico, difendendo una concezione della vita psichica estranea alle correnti oggi dominanti, attribuendo «un ruolo all'introspezione – non solo per quanto riguarda la constatazione di fatti psichici, ma anche la realtà del mondo psichico – che qualsiasi trattato di psicologia rifiuterebbe». Ancora: facendo uso «di categorie – soprattutto la categoria della significatività – che la scienza mai riconoscerebbe come categorie autonome, dopo che si è studiata di metter fuori gioco persino la categoria di causa»; riconoscendosi «in una filosofia che non ha nulla a che vedere né con Kant né con Hegel, né con l'empirismo logico né col pragmatismo». Tanto che, conclude Geiger, il libro «è in ogni caso volto al passato più che al presente – o, forse, guarda al futuro⁶⁹».

Geiger difende dunque l'autenticità dell'esperienza estetica, è tutto dalla parte della profondità e della pienezza della vita estetica. Ma – a parte che sa cogliere anche la funzionalità di momenti «superficiali» entro questa⁷⁰ – è interessato a una sorta di embrionale fenomenologia della fruizione massificata dell'arte, ed è preoccupato di scorgerne, e contestarne, le radici ideologiche, che individua nella mentalità diffusa dallo psicologismo estetico.

Ma resta pur sempre aperto il problema di come considerare, infine, la proposta geigeriana: nostalgia ineffettuale? relitto di un passato irrimediabilmente perduto? ideale utopico (coinvolge addirittura la felicità) proiettato nel futuro? Comunque indubbiamente anche una sorta di modello, a partire dal quale soltanto risultano poi rilevabili le “deviazioni” del comportamento estetico massificato.

È lo stesso Geiger a rilevare certe analogie, nella comune vocazione antipsicologista, tra estetica e logica⁷¹: entrambe poco dicono di come la gente effettivamente si comporti nel mondo del pensiero o della fruizione estetica, oggi o in passato. Piuttosto costruiscono paradigmi di correttezza discorsiva, o di appropriato atteggiamento estetico, che non è detto trovino pieno riscontro nella realtà della vita. Qui l'estetica assume un senso anche normativo: non nel senso che voglia imporre norme al libero creare artistico, o censure all'esperienza dell'arte; non perché debba agire in senso

⁶⁹ BK 310-11, e vv. 301, 436 (dove dice di voler restituire all'estetica dei valori i suoi vecchi diritti o, meglio, di volergliene attribuire dei nuovi). In una lettera al presidente del Vassar College, MacCracken, del 5-11-33 (conservata tra i già citati *Nachlässe*), Geiger parla della sua formazione e dei suoi interessi, e insieme caratterizza la sua filosofia (né pragmatista né idealista, dice, ma con forti tensioni metafisiche) e dichiara l'«idealismo» (in senso non filosofico ma umano) che la anima.

⁷⁰ Cfr. il saggio sugli effetti superficiali e profondi dell'arte (Z, BK).

⁷¹ V. *Die Wirklichkeit der Wissenschaften und die Metaphysik*, p. 120 (cfr. OEF 145-8).

prescrittivo-dogmatico. Bensì perché elabora un ideale, appunto, di comportamento estetico che, se non rispecchia una realtà di fatto né può costringerla a sé, tuttavia si rivela di grande utilità per comprendere e valutare dal punto di vista estetico quella realtà.

Ma si farebbe torto a Geiger se si relegassero in un ambito meramente metodico le sue riflessioni, o si restringessero a un senso soltanto euristico i risultati del suo lavoro. E d'altronde il discorso su Geiger, ne siamo convinti, non può chiudersi con la presa d'atto di un'assoluta destituzione di senso (teorico e non) delle sue proposte. Che sono anche proposte, s'è visto, di un significato, e di valori, dell'esperienza estetica.

Per condurre in porto questo lavoro ho potuto fruire di un soggiorno di studio a Monaco di Baviera. Ringrazio il prof. Wolfhart Henckmann dell'Institut für Philosophie della Ludwig-Maximilians Universität per la sua disponibilità e per le preziose indicazioni fornitemi. Desidero inoltre ringraziare la Handschriftenabteilung della Bayerische Staatsbibliothek – nella persona della sua Direttrice, Frau Dr. Sigrid von Moisy – per avermi consentito la consultazione dei Nachlässe der Münchener Phänomenologen, e in particolare degli scritti geigeriani ivi conservati. Le notizie relative ai corsi geigeriani di Monaco e di Gottinga mi sono state gentilmente fornite da W. Henckmann (un elenco ds. di detti corsi si trova, a firma di E. Avé-Lallemant, tra i citati Nachlässe). Un grazie infine, per alcuni utili consigli, a Ferdinando Vidoni.

Nelle note i riferimenti bibliografici sono incompleti per quanto riguarda i testi inclusi nella Bibliografia; a quest'ultima pertanto rinvio per indicazioni più complete.

Ecco infine un elenco delle sigle cui ho fatto ricorso (e di nuovo rimando alla Bibliografia per il completamento dei dati):

B per *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*

BK per *Die Bedeutung der Kunst*

FE per *La fruizione estetica*

OEF per il mio *Le origini dell'estetica fenomenologica*

SA per *The Significance of Art*

Z per *Zugänge zur Ästhetik*

Lo spettatore dilettante*

di Moritz Geiger

Perché il *frammento* è diventato il suo destino,
nell'opera non meno che nella vita.

* Con “esperienza” si è sempre reso il tedesco *Erleben*, che troviamo anche nel titolo del saggio sul dilettantismo. Anche Berger in *SA* traduce il termine con *experience*.

A “vissuto” o “esperienza vissuta” corrisponde sempre il tedesco *Erlebnis*. Questo termine non ha peraltro in Geiger soltanto il senso negativo che esso assume nella *Erlebnispsychologie* contestata nel lavoro sull'inconscio del '21 (cfr. *OEF* 135-9; v. quanto osserva Henckmann, *BK* 571).

Circa il termine “godimento”: con “godere” e “godimento” sono sempre stati qui tradotti *Genießen* e *Genuß*. Accolgo qui quanto osserva S. Zecchi circa la mia precedente traduzione dei termini con “fruire”, “fruizione” (*Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in «Aut Aut», 131-132, 1972, p. 85 nota; ora in S. Zecchi, *La magia dei saggi*, Milano, Jaca Book 1984, p. 117 nota).

Con “piacere” e “diletto” vengono invece resi rispettivamente i termini *Lust* e *Vergnügen*, peraltro raramente ricorrenti qui.

Nel testo geigeriano le indicazioni bibliografiche non sono mai in nota, e spesso sono incomplete. Così i titoli di opere talvolta sono tra virgolette, talaltra non hanno alcun rilievo tipografico; i termini stranieri non sono in corsivo e solo talvolta sono posti tra virgolette (una certa trascuratezza in tutto questo era peraltro comune a quei tempi). Nella traduzione si sono trasferite in nota, e completate, le indicazioni bibliografiche; e per il resto si sono usati criteri uniformi. Al corsivo nella traduzione corrisponde quanto nell'originale è evidenziato mediante lettere distanziate, oltre ai titoli delle opere citate.

Tutte le note qui di seguito sono del curatore, tranne le tre di Geiger espressamente indicate come tali tra parentesi quadre.

La presente traduzione è stata condotta sull'edizione originale: Moritz Geiger, *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, in Id., *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig 1928, pp. 1-42.

La traduzione e le note sono state curate da Gabriele Scaramuzza.

1 Il dilettantismo nella *creazione artistica* può addurre più di un argomento a proprio favore; il dilettantismo nell'esperienza artistica non ha attenuanti¹. Il dilettantismo alla buona della creazione artistica è innocuo: se davvero è l'“amatore” soltanto che, di ciò pago, in esso esprime senza pretese il suo amore per l'arte e per il fare artistico, dall'appagamento del suo impulso creativo non deriverà alcun danno per la comunità. E v'è di più: il dilettantismo nell'esercizio di un'arte può riuscir utile: può educare alla comprensione di ciò che è veramente grande. Chi si è cimentato con un'arte è in grado di rendersi conto delle difficoltà di esecuzione, sa cogliere ciò che veramente importa, in modo ben più chiaro di chi nei confronti dell'arte assume un atteggiamento meramente ricettivo. Solo l'arroganza del “tutto o niente” può disdegnare un simile dilettantismo, a favore del quale si è pronunciato il misurato realismo di Goethe².

¹ *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben* (Del dilettantismo nell'esperienza dell'arte) suona il titolo originale del saggio. È qui in gioco l'esperienza artistica, o dell'arte, che ha il fruitore; non quella fattiva dell'artista. Il termine “dilettantismo”, per solito riferito alla creazione artistica, si riferisce qui alla fruizione – perché «anche l'esperienza estetica conosce un suo “dilettantismo”» (BK 443). *Dilettant* riferito all'ascoltatore peraltro si trova anche in Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, a cura di E. Moldenhauer e K. M. Michel, Frankfurt/M., Suhrkamp 1970, vol. III, p. 216; trad. it. a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi 1967, p. 1066). Su questo passo hegeliano cfr. la nota a p. 28 della *Filosofia della musica moderna* di Th. W. Adorno (trad. di G. Manzoni e introd. di L. Rognoni, Torino, Einaudi 1959). L'interesse di Geiger per il pensiero di Hegel è mostrato dai tre seminari che tenne (nei semestri invernali del 14-15, 21-22, 31-32) sulla *Fenomenologia dello spirito*; in *Pbân. Ästhetik* Geiger sostiene la necessità di sciogliere il platonismo dell'idea «mediante un'aggiunta di spirito hegeliano» (BK 285). Stranamente peraltro Bayer parla di «hegelismo fenomenologico» a proposito di Geiger.

Questo saggio sul dilettantismo fu molto apprezzato da Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931, p. 21; trad. it. *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano, Silva 1968, p. 50 e nota; *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, Tübingen, Niemeyer 1968, p. 304). Non a caso egli ne progettò una traduzione in polacco, come testimonia lo scambio epistolare che si ebbe in proposito tra Geiger e Ingarden tra la fine del '32 e l'inizio del '33 (le lettere relative sono conservate nella sezione geigeriana dei Nachlässe der Münchener Phänomenologen presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco).

² Anche M. Dessoir cita un'affermazione in questo senso di Goethe (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Enke 19232, p. 406). Goethe parla a più riprese

Ogni effetto positivo vien meno nel diletantismo dell'esperienza artistica: esso non favorisce in alcun modo un'autentica esperienza vissuta dei valori dell'arte; al contrario le nuoce quanto una pianta parassita, appropriandosi degli umori che le appartengono, nuoce alla crescita della pianta che la ospita. Corrompe ogni autentica esperienza dell'arte in chiunque si lasci andare a esso. I suoi cattivi effetti si propagano ben oltre chi ne fa esperienza: prende per universalmente valido il giudizio di quest'ultimo (un giudizio di valore dunque basato su un'esperienza inautentica), e valorizza solo l'arte che si presta a un'esperienza dilettesca. Con ciò si fa pernicioso per l'intera cultura artistica³.

Inoltre, circostanze sociologico-culturali depongono a sfavore di questo diletantismo: vi sono uomini pur molto colti, che non si dilettono in senso creativo in alcun ambito artistico, che si accontentano di esser solo ricettivi – e nessuno per questo nega loro il diritto di esser considerati “colti”. Solo che nella nostra concezione (una concezione che forse va scomparendo) dell'essenza di una persona compiutamente colta è radicata l'esigenza che essa si mostri *sensibile* all'arte. Ben di rado accade che qualcuno (per partito preso, ristrettezza di idee o concezione del mondo) osi render vana una simile esigenza. Si ammette magari di non aver orecchio per la musica, o di non aver occhio per la pittura; ma nessuno che abbia la pretesa di venir considerato colto riconoscerà mai di fronte a se stesso, e tanto meno di fronte ad altri, di non saper godere⁴ né la musica, né la letteratura, né le arti figurative. Così, chi è insensibile a una certa arte dà per solito ad intendere di avere una qualche esperienza di quest'arte, invece di ammettere apertamente la propria inadeguatezza – e cade in un disonesto diletantismo dell'esperienza. Non altrimenti in ambito religioso – oggi che la coazione al religioso si è fatta meno pressante nella cultura – si fa evidente in quante persone in fondo indifferenti su questo piano gli anni trascorsi hanno indotto un'esperienza religiosa dilettesca.

Nel caso del diletantismo dell'esperienza artistica la situazione

del diletantismo, e spesso in senso negativo (ad es. in *Poesia e verità*, nelle *Massime e riflessioni*, nei *Colloqui* con Eckermann). Su di esso progetta anche, con Schiller, nel 1799 un saggio (di cui resta uno schema sui suoi vantaggi e svantaggi). In senso positivo in genere ne parla ad es. nella *Storia dei suoi studi botanici*, e nella pagina finale della *Teoria dei colori*.

³ Geiger riecheggia qui con tutta probabilità il «cultura estetica» già presente in Dessoir (cit., p. 7: *ästhetische Kultur*) e in G. Lukács (nell'omonimo saggio del '12, tradotto da M. D'Alessandro, e con introd. di E. Garroni, Roma, Newton Compton 1977). L'origine del termine, per analogia, è presumibilmente il *Philosophische Kultur di Simmel*, del 1911.

“Chi ne fa esperienza”, qui e in altri casi in cui il termine appare, è *der Erlebende*.

⁴ Qualcosa di analogo a quanto qui denunciato da Geiger si può trovare già in J. Winckelmann, *Il bello nell'arte*, a cura di F. Pfister e con introd. di D. Irwin, Torino, Einaudi 1973, p. 83.

è ben più spiacevole, perché assai di rado un chiarimento teorico è in grado di rimuoverlo. Al dilettante qui quasi sempre manca la pulizia teorica necessaria a fargli scorgere dove mai si radichi il suo dilettantismo. E, ove anche si verifici il caso inaudito che egli si lasci convincere di essere sulla strada sbagliata, è escluso che una convinzione teorica di fresco acquisita possa subito, o anche soltanto in breve, modificare nel proprio senso l'esperienza. Si è spesso notato che abitudini meccaniche contratte in modo erroneo – una cattiva posizione delle mani al pianoforte, la cattiva pronuncia di una lingua straniera – una volta che si siano imposte, si possono correggere solo con grandi sforzi e con una lenta disassuefazione; la psicologia sperimentale ha mostrato in modo convincente, numeri alla mano, quanto sia più faticoso tramutare un'abitudine sbagliata in una giusta, che non apprenderne una giusta a partire da zero. Per quanto riguarda la trasformazione di *esperienze vissute dilettantesche* strutturate in modo erroneo in esperienze correttamente strutturate non si possono, è vero, indicare delle cifre; ma si può presumere che le esperienze vissute siano molto più difficilmente modificabili delle abitudini. Non è che la ripetizione di esperienze vissute, semplicemente, generi l'*abitudine* di reagire mediante determinate esperienze vissute. *Tutto l'io*, piuttosto, viene ristrutturato nel senso di una certa reazione vissuta: anche se originariamente l'esperienza malstrutturata non dipende da un'inclinazione innata nell'io, tuttavia il ripetersi di esperienze vissute sbagliate trasforma nel proprio senso l'io. E una sintonizzazione sbagliata dell'io conduce a sua volta a un ulteriore rafforzamento della tendenza a esperienze vissute malstrutturate.

2 Potremo parlare di dilettantismo dell'esperienza artistica, in primo luogo ovunque le opere d'arte diano luogo a vissuti che non discendono dai valori⁵ dell'opera stessa (sono dunque loro inadeguati), ma sono di diversa origine; in secondo luogo ovunque queste esperienze inadeguate siano ciononostante ritenute esperienze vissute autenticamente artistiche. Entrambe queste condizioni debbono venire soddisfatte contemporaneamente perché si possa parlare di dilettantismo dell'esperienza artistica. Chi è sensibile soltanto a effetti superficiali ed è chiuso a ogni più profondo effetto dell'arte⁶

⁵ “Valori”, al plurale, perché i valori estetici sono irriducibili a uno solo, come risulta ampiamente dal saggio sul significato psichico dell'arte e da tutto BK.

⁶ Ovvio rinvio al saggio sugli effetti superficiali e profondi dell'arte in Z e BK (pp. 178-201). Gli effetti superficiali rinviano agli strati vitali ed empirici dell'io, quelli profondi al suo strato esistenziale (cfr. BK 508 ss.). Quanto al concetto di profondità, può essere interessante ricordare che ad esso, sullo «Jahrbuch» husserliano del '22, vol. V, aveva dedicato pagine importanti D. V. Hildebrand («Die verschiedenen Arten von Tiefe in der Person und das Wesen der Grundhaltung», parte III, pp. 524-579, del saggio *Sittlichkeit und ethische Vierterkenntnis*, pp. 463-602). V. anche B 667 ss. (FE 117 ss.).

resta al di qua di ogni autentica esperienza dell'arte, ma non è un *dilettante* in essa, almeno finché non avanza la pretesa di vivere esperienze dell'arte autentiche. Così, d'altro canto, non si può accusare di dilettantismo chi *consapevolmente* si serve di opere d'arte per produrre vissuti impropri, siano elevati o meschini i fini che con ciò persegue. Non era dilettantismo quello di Schiller, quando faceva suonare al pianoforte il suo amico Streicher per mettersi in uno stato d'animo propizio alla creazione poetica. Ma neppure si ha dilettantismo quando qualcuno legge Boccaccio o Zola col proposito di eccitarsi sessualmente, anche se in presenza di altri dà ad intendere di vivere esperienze artistiche. Siamo autorizzati a denunciare l'esistenza del dilettantismo solo nel caso in cui chi vive inautenticamente l'arte non si accorge per nulla della differenza tra le proprie esperienze vissute e quelle autenticamente estetiche.

Vi sono svariate forme di esperienza dilettantesca: il mimetismo dell'esperienza artistica la estende a vissuti dalle origini più disparate. Questi in definitiva si basano tutti sul fatto di peccare contro il principio fondamentale dell'esperienza estetica, contro quel principio che suona: *estetica è solo quell'esperienza che trae la propria origine dai valori dell'opera d'arte o dell'oggetto estetico*. Dilettantesca sarà perciò ogni esperienza che deriva da diverse fonti, e cionondimeno si spaccia per estetica⁷.

3 Già da tempo lo scherno dei conoscitori d'arte si è rivolto contro una forma particolarmente frequente di dilettantismo dell'esperienza estetica: quella di taluni, in cui lo specifico atteggiamento artistico non si è fatto carne e sangue, che per solito non colgono l'oggetto estetico nei suoi valori, ma si sintonizzano su aspetti impropri di esso. Per solito non si produce qui dunque in modo, per così dire, *autoctono* un atto erroneo del vissuto; la reazione mediante esperienze vissute malstrutturate, piuttosto, è soltanto un fenomeno derivato. Se il fruitore già nella ricezione⁸ trascura il valore dell'oggetto, si rendono a priori impossibili esperienze vissute corrette.

⁷ Chiarisce Geiger: «Pericoloso è l'atteggiamento pseudo-estetico, non quello extraestetico» (BK 513, e vv. 513-16, 444). Nel contesto di questo saggio Geiger usa indifferentemente i termini estetico e artistico, probabilmente perché essi per lui non si distinguono sul piano della fruizione. Così non opera distinzioni (quali ad es. si trovano in Ingarden) tra oggetto estetico e opera d'arte. Talvolta Geiger sembra dar per scontata (anchorché nel suo contesto non rilevante) la distinzione tra estetico e artistico, e tra estetica e scienza dell'arte, teorizzata da Dessoir e Utitz (v. ad es. BK 493, 163, 532); su questo cfr. anche la recensione a Utitz e il par. IV di *Ästhetik*, in particolare quanto detto a p. 347. In *Phänomenologische Ästhetik* i valori artistici vengono inclusi in quelli estetici (BK 274). Cfr. anche Krenzlin, *Das Werk "rein für sich"*, p. 42 ss., su questo.

⁸ Con "fruitore" è stato reso qui il tedesco *der Aufnehmende*; l'originale suona: *Wenn der Aufnehmende schon in der Aufnahme...*

Nel caso più frequente l'oggetto estetico viene mancato, perché i vissuti affondano le loro radici nei *contenuti*⁹ dell'opera d'arte anziché nella forma artistica. La confusione tra le due cose viene naturale nelle arti imitative. Il patriota si entusiasma per drammi e novelle tratte dalla storia patria, per immagini di battaglie e raffigurazioni di scene di vittoria; l'uomo religioso per immagini e romanzi religiosi. L'operaio si commuove per descrizioni che dipingono l'indigenza del quarto stato, perché questa trova in lui una forte risonanza sul piano personale. Chi ha un senso etico molto sviluppato gode di descrizioni morali; l'idealismo nella trattazione dei soggetti da solo basta a produrre un godimento pseudoestetico in chi è predisposto all'idealismo. Ove l'eroe o l'eroina trabocchino di nobiltà d'animo si può esser certi della partecipazione ai loro casi di anime sprovvedute. In questi casi accade sempre che l'elevazione *etica, religiosa, patriottica* prodotta dai contenuti venga scambiata per elevazione *artistica*, che il mero entusiasmo per i *contenuti* venga preso per entusiasmo *artistico*. Quanto meno la formatività¹⁰ artistica è in grado di contenere la forza dei modi di sentire qui in causa, tanto più schiettamente i sentimenti extraestetici potranno aver via libera. Ove poi al pathos dei contenuti si associ il pathos della formatività, difficilmente masse non guidate da un atteggiamento artistico sapranno resistere.

Il requisito principale dell'atteggiamento artistico è che ci si liberi dall'*induzione* di sentimenti suscitati dai contenuti, di sentimenti cioè che agiscono solo attraverso la grezza realtà della materia trattata: il liberale cui le fanfare della libertà turbano il sentire artistico, o il patriota in cui frasi patriottiche bastano a indurre un'esperienza pseudoestetica non si rendono conto che, sul piano artistico, sono allo stesso livello di quei personaggi incivili delle praterie d'America, di cui si favoleggia che sparano su chi impersona il malvagio sulla scena. In entrambi i casi il contenuto – qui il contenuto come evento, là il contenuto come modo di pensare e di sentire – viene recepito nella sua realtà, e non come materia per il formare artistico.

Più complesso è l'effetto del contenuto nel caso dell'*amore*, tema fondamentale di ogni poesia. Anche qui naturalmente il contenuto agisce in un primo tempo per *induzione*: i sentimenti d'amore rappresentati in una poesia o in un romanzo, la tensione erotica,

⁹ *Stofflichkeit* nell'originale; così è stato reso sotto anche *das Stoffliche* – e *stofflich* con "contenutistico"; spesso nel testo geigeriano (un testo più "parlato" che "scritto", come giustamente nota Berger) vi sono sfumature che difficilmente possono esser rese in italiano. Per i temi qui in causa cfr. anche BK 514; ma non vi è alcun formalismo in Geiger (v. BK 516-17, 527).

¹⁰ Si è cercato di render così *Formung*, il dar forma artistica.

l'atmosfera sessuale, vengono goduti meramente come tali. Solo che qui è più frequente una diversa forma, sempre prodotta dai contenuti, di diletantismo dell'esperienza artistica: il diletantismo dell'*empatia nei contenuti*¹¹. In questo caso il lettore si immedesima nel protagonista delle avventure erotiche, e si prefigura esperienze erotiche, che nella vita gli sono negate. «Ogni giovane desiderava di amare così, ogni ragazza di essere amata così» – questo non vale solo per il *Werther*¹², ma anche per quei romanzi da quattro soldi, che la sartina divora con le guance in fiamme: nel breve tempo della lettura essa si trasforma nella nobile fanciulla che, a dispetto di ogni ostacolo, viene condotta all'altare dal ricco conte. *L'identificazione* del lettore con l'eroe del dramma, del romanzo o della novella, agisce qui nel senso di suscitare sentimenti; si dà sfogo a desideri repressi, o nemmeno repressi. Il contenuto non agisce qui in senso semplicemente induttivo (come nell'esempio dell'entusiasmo patriottico), bensì nel senso di dar luogo all'empatia.

4 Solo nel caso delle arti imitative si hanno quelle forme di mancata presa sull'oggetto¹³, che misconoscono i confini che separano il contenuto come fatto reale dal contenuto come realtà raffigurata: soltanto in letteratura, in pittura e nelle arti plastiche il contenuto racchiude in sé una realtà imitata dalla vita. In *architettura* e nelle *arti decorative* è difficile mancare davvero l'oggetto. Tra le arti non imitative solo la *musica* conosce un proprio modo di mancare l'oggetto – un modo molto frequente tra i profani, ma assai raro tra gli artisti. I profani, nature solo a metà musicali, lasciano per solito che la musica susciti in loro delle immagini, delle fantasie, delle storie; godono *queste immagini*, queste fantasticherie, queste storie; non godono *l'opera d'arte*. Vivono interi romanzi mentre l'orchestra pena per eseguire in modo artisticamente corretto una sinfonia di Beethoven – intere scene si svolgono davanti ai loro occhi. «Nelle sinfonie liete, estasianti e a piena orchestra, che Giuseppe soprattutto amava, aveva l'impressione di vedere un coro vivace di giovanetti e di fanciulle danzare su un prato ridente: saltavano avanti e indietro e quindi, formate delle coppie, si parlavano l'un l'altro,

¹¹ *Stoffliche Einfühlung* nell'originale. Ricordiamo che Geiger fu allievo di Lipps (che ricordò nel '15 sulla rivista di Dessoir); a testimonianza dell'interesse di Geiger per le teorie dell'empatia si veda il suo giovanile saggio in proposito.

¹² Nel testo senza evidenziazione alcuna. Questo passo torna con varianti in BK 536. Il passo appena citato è tratto dal motto apposto da Goethe alla seconda edizione del *Werther* nel 1786.

¹³ Si sono resi così *Verfehlung* (o in seguito anche *Verfehlen*) *des Gegenstandes*; con "mancare" è stato tradotto *verfehlen*.

e poi di nuovo si rimischiavano in allegre pantomime¹⁴». I profani amano discutere animatamente su quale tra le molte storie che si possono immaginare durante l'ascolto di un brano musicale sia la più "giusta"; in ciò si esprime un caratteristico disconoscimento di ciò che veramente conta nell'ascolto della musica (e conta la musica di per sé, appunto, non una qualsiasi associazione a essa collegata). Le guide all'ascolto popolari qui hanno molto peccato con le loro spiegazioni, con le interpretazioni con cui accompagnano ogni fase di un brano musicale¹⁵.

Questa dilatazione dell'oggetto estetico mediante rappresentazioni a esso collaterali non riguarda certo solo la musica (quantunque sia questo l'ambito principale in cui si esercita questo tipo di mancata presa sull'oggetto). Riguarda anche le arti figurative. Sostiene a ragione Max Klinger nel suo *Pittura e disegno*¹⁶: «Sono convinto che tutti quei leggiadri visi di ragazze – Ada, Erminia, Lidia –, immancabili sui giornali illustrati, perderebbero qualsiasi fascino, se si togliessero i nomi propri loro annessi. Ho osservato che uno di questi volti, se lo si indicava semplicemente come "studio", lasciava del tutto freddo un amatore d'arte; ma se in un'altra illustrazione lo si indicava col nome "Clara" attirava su di sé l'interesse più vivo dello stesso amatore. La mancanza della solita dicitura impediva senz'altro a quella persona dabbene di costruirsi la breve e semplice novella, che per solito viene annessa a ogni illustrazione di tal fatta».

In musica non vale richiamarsi, a difesa di questa forma di mancata presa sull'oggetto, a dichiarazioni dei compositori. Allorché si chiese a Beethoven il significato delle sonate in re minore e in fa minore, egli ripose: «Leggete la *Tempesta* di Shakespeare!¹⁷». Ma

¹⁴ Aggiunge Geiger tra parentesi: da «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» di Wackenroder (virgolette ns.). Questo saggio si trova in: W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg, Schneider 1967, pp. 111-31 (la citaz. di Geiger è a pag. 116); tradotto in ital. da B. Tecchi in: Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Firenze, Sansoni 1967, pp. 111-33 (ora anche in: Wackenroder, *Fantasia sulla musica*, nella stessa trad. di B. Tecchi e con introd. di E. Fubini, Fiesole, Discanto 1981). Abbiamo qui ripreso la trad. di Tecchi, 1967, pp. 116-17.

¹⁵ Mi riferisco qui solo alla musica assoluta. La situazione si fa molto più complicata nel caso in cui il legame della musica con altre arti sia interno all'opera stessa: nel caso del lied, del dramma in musica, della musica a programma, in quella musica a programma a metà, che nel titolo designa un certo contenuto del brano musicale ("Der Bach", "Le jardin dans la pluie" ecc.). Riguarda uno studio autonomo delle arti, e non una discussione sull'abuso di esse, indagare che cosa in questo caso sia in gioco. [Nota di Geiger].

Le jardin dans la pluie: da "Estampes" di Debussy (1903). Quanto a *Der Bach*, si può ipotizzare un'allusione alla "scena presso il ruscello" che dà il titolo al secondo tempo della Sesta di Beethoven.

¹⁶ Precisa Geiger tra parentesi: *Malerei u. Zeichnung*, p. 24 (corsivo ns.); aggiungiamo città e anno di edizione: Leipzig 1895.

¹⁷ Si tratta delle celebri sonate in re minore op. 31, n. 2, *La Tempesta*; e in fa minore op. 57, *Appassionata*. L'episodio, colla risposta di Beethoven, è ricordato da Hanslick in una nota a p. 103 de *Il bello musicale* (trad. it. di M. Donà con introd. di L. Rognoni,

sarebbe insensato credere per questo che chi non abbia letto la *Tempesta* non possa capire appieno quelle sonate. O sarà veramente necessario, ascoltando l'*Eroica*, pensare all'ascesa di Bonaparte, dato che i mutevoli umori di Beethoven nei confronti di Bonaparte furono essenziali per la genesi di questa sinfonia? Anche se, stando a dichiarazioni degli stessi compositori, nel comporre si fossero presentate loro alla mente determinate immagini, queste sarebbero irrilevanti per il *valore* dell'opera d'arte e per la sua corretta ricezione. L'artista dotato di immaginazione visiva potrà anche aver visto davanti a sé, *mentre* componeva, paesaggi e scene notturne, uomini in lotta o visi sorridenti – tutto questo è psicologicamente molto interessante, ma è indifferente sul piano estetico. O si dovrà davvero ammettere che godono nel modo giusto un'opera d'arte solo coloro che riproducono in sé esattamente le stesse immagini che passavano davanti agli occhi del compositore mentre creava (come si potrebbe evincere da una teoria spesso fraintesa, per cui l'esperienza dell'opera d'arte sarebbe un "ricreare")¹⁸?

Certo, il rifiuto delle immagini visive non deve passare il segno. Ci sono persone in cui, durante l'ascolto della musica, tali immagini insorgono in modo del tutto spontaneo – anche se il loro atteggiamento è interamente volto all'opera musicale (così come, in altre persone, ai suoni si associano impressioni coloristiche affatto determinate: la molto discussa "audition colorée"). In questi casi abbiamo a che fare con meri fenomeni concomitanti, come lo sono le immagini che, in tipi visivi, accompagnano anche la riflessione più astratta. Il tentativo di reprimerle produrrebbe un effetto contrario a quello voluto: distoglierebbe da qualsiasi intensa ricezione della musica. Ove restino semplici, innocui fenomeni concomitanti, le immagini visive non sono da condannare. Decisivo è solo se si permette alle fantasie visive o mentali di esercitare un influsso sull'esperienza dell'arte, o meno. Sia che le si lasci agire come meri complementi periferici, sia che ci si abbandoni a queste idee o rappresentazioni di contorno, si gode di *esse*, invece di fare in modo che sia lo stesso brano musicale a determinare l'esperienza che se ne ha. Se si gode di associazioni collaterali, si manca l'oggetto estetico tanto quanto lo si manca allorché si lasciano agire come decisivi per l'esperienza estetica i contenuti dell'opera d'arte.

Pure, il diletterantismo che dipende dalla mancata presa sull'oggetto estetico è relativamente innocuo. Nelle sue forme più pronunciate, ai suoi allettamenti si lasciano andare solo persone inesperte o

Milano, Minuziano 1945; ne esiste una riediz. a cura e con introd. di M. Donà, Milano, Martello 1971).

¹⁸ Sulle teorie del godimento come *Nachschaffen* v. *Ästhetik*, p. 339.

estranee all'arte. Anche se non sono tutti liberi coloro che si prendono gioco delle loro catene, oggi in Germania, tra le persone meglio educate all'arte, il pericolo di una mancata presa sull'oggetto estetico non è più così grande come cinquant'anni fa. Solo un diletantismo dell'esperienza di grado inferiore – direi quasi un dilettersi nel diletantismo¹⁹ – cade nella trappola della mancata presa sull'oggetto estetico. Il diletantismo di chi apparentemente è educato all'arte è più pericoloso, meno estirpabile, psicologicamente più complesso; tanto più pericoloso in quanto non manca di per sé Poggetto, piuttosto lo utilizza – basandosi su di un atteggiamento artisticamente illegittimo – per produrre esperienze vissute strutturate in modo inautentico: siamo al diletantismo della *concentrazione interiore*²⁰.

5 Nell'analisi dei sentimenti la psicologia per solito dimentica il fatto che ben di rado i sentimenti sono eventi psichici sic et simpliciter presenti. L'io prende posizione nei confronti degli eventi, dei sentimenti, *mentre* sono presenti: ci sono uomini che si lasciano andare al loro dolore, e uomini che si ribellano a esso, gli si oppongono fermamente. In entrambi i casi il dolore come evento psichico non è solo un evento in atto, semplicemente; Pio prende interiormente posizione nei suoi confronti. O anche: ci si può abbandonare con trasporto a un qualsiasi godimento, ci si può immergere in esso fino all'oblio di sé. Ma ci si può anche disporre interiormente al di sopra di esso, si può tenerlo lontano dal cuore del proprio io. Che un'etica ponga al centro dei suoi postulati il *godimento* non vuol dire ancora nulla: essa sarà diversa a seconda di quale posizione dell'io *nei confronti* del godimento, nel godimento stesso, prescrive. In questo trascurare la posizione dell'io nel godimento sta uno dei molti punti in cui il moderno *eudemonismo* è inferiore, quanto a rigore, rispetto a quello antico. L'antico edonista Aristippo di Cirene ha riconosciuto come centrale il peculiare problema qui in causa. Secondo lui, nel godimento, colui che gode deve dominare il proprio godimento: «Ἐχῶ οὐ ὃ π ἔχομαι: posseggo, non sono posseduto²¹», era il principio della sua etica. Per lui, allievo di Socrate,

¹⁹ Nell'originale: *ein Dilettieren im Dilettantismus*.

²⁰ Di *Innenkonzentration* e *Außenkonzentration* Geiger aveva già parlato in *Das Bewußtsein von Gefühlen*, p. 152 e ss. (dove dichiara anche che è stato E. O. Schulze a introdurre questa terminologia); e poi in B 636 ss. (nella trad. it. in FE p. 83 e ss.). In BK v. anche le pp. 511, 521. Al passo qui in gioco segue, in BK e SA, la parte sull'intuizione estetica (BK 521 ss.), cui la concentrazione esterna va connessa. Se la concentrazione interna si lega a momenti e valori extraestetici, e quindi a esperienze inadeguate dell'arte – la concentrazione esterna costituisce un'esperienza adeguata a cogliere i valori estetici, si lega all'intuitività, alla contemplazione estetica, ed è correlata all'antisoggettivismo geigeriano.

²¹ Il passo di Aristippo si trova in Diogene Laerzio, II, 75; ed è citato da Geiger anche in B 650 (FE 98).

si trattava di salvaguardare la libertà interiore malgrado ogni abbandono al godimento; sul piano etico, il comportamento che l'io, nel godimento, tiene verso il godimento diventava tanto importante quanto il fatto stesso del godimento.

Tale comportamento mutevole dell'io verso i propri sentimenti non deve venir inteso ad esempio come *riflessione* sul sentimento, come una presa di posizione a posteriori nei confronti del sentimento, in cui il sentimento venga reso oggetto²² (perciò l'espressione "presa di posizione nei confronti del sentimento" è anche troppo rigida, separa ancora troppo nettamente il sentimento dall'atteggiamento interiore verso il sentimento – purtroppo il linguaggio non è in grado di adeguarsi perfettamente allo stato delle cose²³). La presa di posizione, piuttosto, qui ha luogo *durante* l'esperienza, *mentre* i sentimenti sono pienamente attivi: si vive nel sentimento, e al tempo stesso si assume un certo atteggiamento interiore verso il sentimento, ad esempio ci si identifica con esso.

Si danno svariati altri comportamenti nei confronti delle proprie esperienze, oltre a quelli già menzionati dell'esser loro superiori o dell'immedesimarsi in esse. Per l'esperienza estetica è di decisiva importanza in particolare *una* coppia antitetica di comportamenti: la concentrazione *interiore* e quella *esterna*.

La *sentimentalität*²⁴ è l'esempio più tipico di esperienza concentrata sull'interiorità. Si passeggia, pervasi di sentimento, nella pace di un paesaggio serale, ci si lascia prendere dal suo incanto. Si godono la lontananza, la luce soffusa nell'atmosfera, i colori chiari e tuttavia al tempo stesso velati. Solo che tutte queste caratteristiche del paesaggio non emergono alla coscienza nei particolari. Al sentimento non importa nulla del paesaggio per se stesso; "lo si vede", ma non si "volge lo sguardo interiormente ad esso" – tanto che appena si notano il villaggio e gli azzurri dei monti in lontananza. Non si è *concentrati* sul *paesaggio*; piuttosto si vive nei sentimenti che il paesaggio suscita. Di per sé il paesaggio è estraneo all'atteggiamento psichico propriamente detto, che è volto ai *sentimenti*. Godiamo i *sentimenti*, non il *paesaggio*. Il paesaggio esiste solo al fine di produrre sentimenti, di stimolarli. Di per sé non ha energia psichica; i sentimenti unicamente l'hanno: si vive in una *concentra-*

²² Qui oggetto è *Objekt*; quando non segnaliamo nulla è *Gegenstand*.

²³ Il tema dell'insufficienza delle parole – già avvertita da Husserl – è presente anche in *B* (come tema dell'impossibilità di cogliere esaurientemente l'essenza: pp. 603, 665; *FE* 43-44, 115). A p. 531 di *BK* leggiamo: «Mancano al linguaggio le espressioni appropriate a quella forma di contemplazione estetica, in cui il contemplatore si stacca dal contemplato, senza giungere a un completo *vis-à-vis*».

²⁴ *Sentimentalität*, distinta da *Sentimentalismus*, che Geiger usa più avanti: quest'ultima è una teoria, la prima un comportamento. Così si distinguono *Intellektualität* e *Intellektualismus*.

zione interiore sul sentimento.

Si può fare esperienza del paesaggio anche in modo completamente diverso: sintonizzandosi non sui sentimenti, bensì sul paesaggio stesso. In questo caso la concentrazione si dirige sul *paesaggio*²⁵: si volge lo sguardo ad esso con occhi desti, lo si *contempla* nei particolari, si colgono i campi, le case, le macchie di bosco. Il paesaggio non è esterno al nostro atteggiamento: è al centro del nostro interesse – ci schiudiamo a ciò che da esso si irradia. E questo suscita sentimenti, senza che con ciò cambi la direzione verso l'esterno dell'atteggiamento: viviamo in una *concentrazione esterna*.

Concentrazione interiore e concentrazione esterna sono a pari diritto comportamenti estetici? No, non v'è dubbio che soltanto *la concentrazione esterna è il comportamento specificamente estetico*; solo in essa l'opera d'arte viene colta nei suoi valori, nelle sue essenziali peculiarità strutturali. Per la concentrazione interiore al contrario l'opera d'arte nella sua specifica conformazione è indifferente; serve solo come incentivo al godimento, come mezzo per produrre sentimenti di ogni tipo: entusiasmo, elevazione, ebbrezza, profondità di sentire, commozione, emozioni. Un aneddoto può forse illustrare come agisce un'autentica concentrazione interiore: si racconta che Garrick²⁶, il celebre attore, abbia una volta scommesso che gli sarebbe riuscito di trascinare nell'entusiasmo, in teatro, gli ascoltatori recitando l'alfabeto, senza che questi si accorgessero di che cosa propriamente veniva recitato. Garrick vinse la scommessa: il solo vibrare della sua voce commosse gli spettatori fino alle lacrime, produsse in essi sensazioni in cui si sprofondarono in modo sentimentale. Precisamente questo è la tipica concentrazione interiore.

Se veramente l'arte non avesse altra funzione che quella di essere un mezzo per suscitare sentimenti, si porrebbe sullo stesso piano di altri eccitanti: del godimento che procurano il vino o l'hashish. Non rimarrebbe nulla di specifico che permetta di porre l'estetico su un piano diverso rispetto a quegli eccitanti. L'accento cadrebbe interamente sul sentimento che viene prodotto, senza troppo riguardo all'aspetto dell'oggetto che lo produce. Andrebbe bene ogni mezzo, purché capace di suscitare sentimenti sufficientemente intensi. Non ci sarebbe alcuna differenza essenziale tra il lasciarsi entusiasmare dal pathos raffinato della Dedicca di Goethe al *Faust* o dai ditirambi di Körner²⁷. Forse l'alfabeto recitato da Garrick suscita sentimenti

²⁵ BK 446: lo stesso passo è ripreso, ma con una variante: «sugli elementi strutturali del *paesaggio*». C'è una sintomatica ricorrenza dei termini *Struktur* e *Aufbau* (che si è reso con "costruzione") nel testo geigeriano.

²⁶ David Garrick (1717-79) fu un grande interprete del teatro elisabettiano e in particolare shakespeariano; fu anche autore drammatico e diresse un celebre teatro inglese.

²⁷ Theodor Körner (1791-1813), il noto poeta tedesco cui Manzoni dedicò *Marzo*

affini a quelli che suscita, nel *Re Giovanni* di Shakespeare, il lamento di Costanza²⁸ per suo figlio. L'importante sarebbero i sentimenti; l'oggetto²⁹ che li produce sarebbe cosa secondaria.

Se la concentrazione interiore fosse l'atteggiamento estetico più appropriato, la scienza dell'arte avrebbe torto a occuparsi tanto dei dettagli dell'opera d'arte, a dare tanta importanza alle piccole differenze nel trattamento dei temi nelle diverse arti. Per la concentrazione interiore è irrilevante che in un quadro il braccio di un Cristo benedicente sia un po' più o un po' meno alzato, che in una poesia le parole siano più o meno indovinate: la concentrazione interiore è troppo "superiore" per ammettere che simili dettagli siano decisivi per il differenziarsi dei sentimenti.

Soltanto nella concentrazione esterna l'opera d'arte in quanto opera d'arte vede riconosciuti i propri diritti; per chi esperisce l'arte in concentrazione esterna, ogni particolare dell'opera diventa importante: una mano disegnata male turba l'effetto d'insieme di un dipinto, e lo stesso accade in un verso per una vocale usata in modo sbagliato, per un passaggio tematico non riuscito in un brano musicale. *Solo nel caso della concentrazione esterna* ha in generale senso parlare di un'esperienza estetica *adeguata*, di un'esperienza che renda giustizia ai valori dell'opera d'arte.

6 Il dilettantismo dell'esperienza estetica trova i suoi più validi sostegni nella concentrazione interiore. Per la gran massa delle persone che si entusiasmano all'arte, *di fatto* l'arte non è che un eccitante come l'alcool, uno stimolante come il gioco. Solo che ci si può abbandonare all'arte come "mezzo di eccitamento e di stimolo" tanto più tranquillamente, in quanto la tradizionale concezione della cultura vede il fatto di occuparsi di arte come un'attività particolarmente nobile dello spirito umano. Non si può da questo dedurre che essa privilegia, proprio come mezzo di eccitamento e di stimolo, l'arte rispetto a tutti gli altri mezzi di eccitamento e di stimolo? Per nulla. La concezione tradizionale della cultura, piuttosto, eleva l'arte al di sopra delle attività della vita comune proprio perché *non* vede in essa un mero mezzo di eccitamento e di stimolo: perché nella concentrazione esterna sono i valori dell'opera d'arte che penetrano in noi e – come ho mostrato nel saggio sull'effetto superficiale e profondo dell'arte³⁰ – ci procurano un profondo appagamento, di

1821.

²⁸ Il lamento di Costanza per il figlio Arturo si trova nella scena IV del III atto del *Re Giovanni*.

²⁹ Qui *Objekt*.

³⁰ L'effetto profondo dell'arte coinvolge per Geiger la felicità: oltre al già cit. saggio qui in causa, v. BK 510-12.

principio differente da ogni banale effetto di stimolo e di eccitamento.

In nessun'arte come nella *musica* il diletterismo della concentrazione interiore celebra le sue orge. L'atteggiamento concentrato sull'interiorità è qui ancora più frequente dell'atteggiamento di chi surroga l'oggetto artistico mediante fantasie a esso collaterali, ed è spesso legato a queste. Cosa cerca nella musica un'alta percentuale di profani, se non quella forma di diseducazione artistica che è la concentrazione interiore, cos'è per essi una sinfonia se non un mezzo per godere dei propri sentimenti? I loro occhi sognanti, lo sguardo vago, estatico li tradiscono. La musica per loro è una forma di abbandono, una droga. Per loro l'opera d'arte di per sé – la sua costruzione, i suoi sviluppi tematici, l'ordito interno delle armonie – non significano nulla. Preferiscono lasciarsi cullare dall'ondeggiare dei suoni, lasciarsi trasportare in una disposizione d'animo in cui sia possibile sognare. Hanslick³¹, che come nessun altro ha condotto la lotta contro il "sentimento" in musica, scrive: «In queste orge di sentimenti s'immergono per lo più quegli ascoltatori, i quali non sono abbastanza evoluti per la comprensione artistica del bello musicale. Ascoltando la musica, il profano "sente" al massimo, l'artista colto al minimo³²».

Non è stato un caso che proprio nella seconda metà del XIX secolo egli pronunciasse la sua filippica contro la tirannia del sentimento in musica. Con Wagner la musica si era di nuovo trovata a uno di quegli estremi limiti, tra i quali nella sua evoluzione si è sempre mossa. Talvolta la musica è l'arte della *pura oggettività*: un'arte obbiettiva, in cui il sentimento passa del tutto in secondo piano rispetto a una comprensione quasi intellettuale della costruzione. In altri tempi è un'arte del *soggettivismo*, dell'espressione dei sentimenti, di un mondo sonoro saturo di sentimento. Dal contrappunto rinascimentale in poi la musica si è costantemente evoluta

³¹ In realtà Hanslick ha fatto di tutte le erbe un fascio. Nella misura in cui con "sentire" intendeva l'ebbrezza della concentrazione interiore, giustamente si opponeva al "sentire" in arte. Solo che egli contestava in generale che l'esperienza dell'arte fosse un cogliere *sensibilmente*; contestava inoltre che la musica avesse un contenuto sentimentale. In entrambi i casi spinse troppo oltre la sua opposizione al sentimentalismo. [Nota di Geiger].

Ma forse anche Geiger è un po' troppo drastico con Hanslick: cfr. quanto questi afferma a p. 21 de *Il bello musicale* (trad. cit. con introd. di Rognoni), ad es.: «Io sono perfettamente d'accordo che il valore ultimo del bello sta sempre nell'immediata evidenza del sentimento»; anche se «non è assolutamente possibile ricavare leggi estetiche» semplicemente «appellandosi al sentimento» (ma questo riguarda la riflessione sulla musica). E del resto molte affermazioni hanslickiane sono più che altro polemiche, è noto.

³² *Il bello musicale*, cit., pp. 160-1. Questo passo hanslickiano è stato citato da Geiger anche in B 640 (FE 87), dove in nota si rinvia alla p. 171 dell'ottava ediz. dello scritto di Hanslick.

dall'oggettivismo al soggettivismo; nell'arte di Wagner il soggettivismo ha raggiunto il suo culmine: il *Tristano* è l'ultima parola della musica soggettiva, una musica che a un fedele seguace di Bach dovrebbe sembrare spudorata.

L'antitesi tra musica *oggettiva* e musica *soggettiva* non ha tuttavia nulla a che vedere con l'antitesi tra *concentrazione interiore* e *concentrazione esterna*. La concentrazione esterna è l'atteggiamento adeguato di fronte a *ogni* arte – sia essa ingenua o sentimentale, classica o romantica, apollinea o dionisiaca³³: la lirica non esige meno delle arti plastiche una concentrazione esterna, la tragedia non l'esige meno di un meandro. Così pure le differenze di stile entro singoli generi artistici sono inessenziali per il nostro problema. La concentrazione esterna è l'atteggiamento d'obbligo sia nei confronti della musica soggettiva che di quella oggettiva: la concentrazione interna di fronte all'arte è *in ogni caso* dilettantismo. Perciò le trame sonore del *Tristano e Isotta* richiedono di venir recepite in concentrazione esterna tanto quanto la fuga più severa. Solo che nel caso del *Tristano* la concentrazione esterna è un'esperienza così satura di sentimento, che per l'ascoltatore dilettante il passaggio alla concentrazione interiore riesce di gran lunga più naturale che nel caso di qualsiasi altra musica del passato. Proprio la musica di Wagner dunque è fatta apposta perché se ne abusi per stimolare dei sentimenti. La persona concentrata sulla propria interiorità si annoia a una messa di Palestrina, ma si inebrierà con intensa gioia all'ascolto della musica wagneriana. Non è un caso che persone altrimenti prive di sensibilità musicale si entusiasmino per Wagner: in lui possono trovare stimoli al godimento che non troverebbero mai in Bach. Che poi non siano le vie dell'arte, quelle che seguono, sfugge loro.

L'evoluzione della musica, come di tutte le arti, negli ultimi secoli ha prodotto in misura sempre crescente correnti artistiche, in cui il pericolo di una ricezione concentrata sull'interiorità è facilmente in agguato. Per il razionalismo, per l'illuminismo, non esisteva il pericolo della concentrazione interiore; il vizio dell'*intellettualismo* era allora più incombente che non quello del *sentimentalismo*. Sono

³³ Certamente si deve notare che lo stesso Nietzsche più d'una volta, per caratterizzare il dionisiaco, sceglie locuzioni comprensibili solo in riferimento alla concentrazione interiore. Tuttavia per Nietzsche in primo piano stava il *creare* artistico, non l'*esperienza* artistica – e nel caso della creazione artistica l'antitesi tra i due atteggiamenti, nel suo significato valutativo, scompare. L'artista mentre crea può anche operare in uno stato di concentrazione interiore, a partire da una sorta di ebbrezza sentimentale (qualche riuscita poesia lirica è nata così), ma può anche agire in un atteggiamento di interiore distanza, concentrandosi sull'esterno. Decisivo nella creazione artistica è il risultato, l'opera d'arte finita; non l'atteggiamento in cui è stata prodotta. [Nota di Geiger].

stati dapprima i rapimenti³⁴ rousseauiani a convertire miriadi di cuori sensitivi alla sentimentalità nella vita e al godimento in concentrazione interiore nell'arte; il romanticismo ha poi consolidato il predominio della concentrazione interiore. Non che *ogni* godimento romantico fosse un godimento concentrato sull'interiorità; la multiformità del romanticismo ammette versioni tra loro molto diverse dell'esperienza estetica vissuta. Le tendenze fondamentali del romanticismo tuttavia contengono in sé sufficienti tensioni che spingono alla concentrazione interiore; e per la prima volta in epoca moderna viene alla ribalta una teoria estetica che giustifica sul piano filosofico questo tipo di concentrazione. Nel mondo delle idee romantiche tre sono soprattutto i momenti cui la concentrazione interiore può collegarsi per la propria fondazione:

Primo: il romanticismo accentuava di continuo l'unità di arte, religione e filosofia e, insieme, l'unità di tutte le arti; di continuo pretendeva che esse tutte non dovessero esser prese nel loro autonomo valore, nella loro effettiva realtà, nei loro limiti, bensì che ogni opera fosse al tempo stesso e arte e religione e filosofia e scienza. Ciò che è comune a queste sfere di per sé separate, tuttavia, ciò che le unisce, può reperirsi solo nel *soggetto*, che confusamente, in un sentire ancora indifferenziato, racchiude in sé tutte le tendenze dell'animo.

In secondo luogo: per il romanticismo il *mondo* stesso può esser inteso solo *a partire dal soggetto*, come *creazione* del soggetto; allo stesso modo l'*opera d'arte* non deve venir considerata come contrapposta al soggetto, come staccata dal soggetto: ogni opera d'arte è un gioco coi contenuti, un soggettivo volgersi qua e là dell'oggetto³⁵. Da un simile soggettivismo si potevano trarre, sul piano estetico, le più svariate conseguenze, si potevano sviluppare varie teorie estetiche; e il romanticismo ha elaborato questo soggettivismo nelle direzioni più diverse. Quanto più energicamente tuttavia si poneva l'accento sul momento soggettivo nel processo della creazione artistica, tanto più veniva naturale vedere l'essenziale dell'esperienza vissuta dell'arte nel nucleo *più soggettivo* del soggetto, nel sentimento, nel sentire del sentimento, nell'autogodimento del proprio sentimento³⁶.

E infine: la *musica* è la vera e propria arte romantica; non la mu-

³⁴ Abbiamo cercato così di tradurre *Schwärmerei*. Quanto al "dilettantismo intellettuale" in BK Geiger fa i nomi di Johnsen, Voltaire, Gottsched (p. 444).

³⁵ Sono motivi che Hegel aveva messo bene in luce nelle celebri pagine dell'*Estetica* dedicate alla dissoluzione dell'arte romantica e, in essa, al processo di estrema soggettivizzazione della realtà estetica.

³⁶ Non a caso anche per Lipps il godimento estetico è «godimento di sé» (v. *Ästhetik*, p. 337; e anche il ricordo geigeriano di Lipps).

sica come arte severa della struttura tematica e contrappuntistica, bensì come arte di misteriosi sentimenti, di rapporti con l'infinito, del significato simbolico del mondo. Tutto ciò rinvia alla concentrazione interiore. Secondo Wackenroder attraverso la musica impariamo a «sentire il sentimento», la musica è un vino spirituale che inebria³⁷ – e cos'è questo se non espressione della concentrazione interna? O quando Novalis chiedeva narrazioni – «Narrazioni, senza nesso, ma con associazioni, come sogni. Poesie meramente sonore e piene di belle parole – come frammenti variopinti delle cose più svariate³⁸» – aveva certo innanzitutto in mente la dissoluzione del linguaggio in musicalità, la liberazione della sua sostanza musicale. Ma nei suoi *effetti* una simile richiesta dovette dar luogo a un privilegiamento della concentrazione interiore sulla concentrazione esterna. Molte poesie romantiche perciò sono poca cosa quanto a valore specifico dei particolari; hanno senso unicamente in quanto suscitano stati d'animo.

Così tendenze tra le più disparate spingono alla concentrazione interiore; da più parti il sentimento in se stesso chiuso viene impresso nel centro dell'esperienza estetica; dietro di esso l'oggetto scompare nel suo significato proprio. Sentimento come racchiudente in sé un'*unità indifferenziata*, come ciò che vi è di *più soggettivo*, come ciò che è *vago*, che è *simbolico*: il romanticismo poté riallacciarsi a tutti questi significati per la fondazione della concentrazione interiore. Ma proprio per questo per il romanticismo la concentrazione interiore non è un comportamento originariamente *estetico*, bensì piuttosto l'espressione di un atteggiamento improntato a una generale *visione del mondo*, in cui si intersecano le più svariate tendenze. Non per ciò essa risulta più giustificata da un punto di vista puramente estetico; il fatto però che nel romanticismo essa risulti da un comportamento di vita meditato e di vasta portata la rende umanamente meno infeconda. Per questo motivo appunto poté accadere che un singolo romantico – quando non teorizzava a partire dalla sua concezione del mondo, ma seguiva il suo più originario e imparziale sentimento dell'arte, e lo descriveva a parole – giungesse a condannare la concentrazione interiore, e presentasse la più severa

³⁷ Wackenroder, *Werke und Briefe*, cit., pp. 115, 223-24 (trad. it. cit. pp. 115, 166).

³⁸ La citazione geigeriana non è del tutto esatta. Si veda: *Novalis Werke*, a c. di G. Schulz, München, Beck 1969, framm. 96, p. 535; o anche (con minime varianti) *Novalis Werke*, a c. di H. Friedemann, parte III, Berlin ecc., Bong & Co. (s.d.), fr. 1256, pp. 221-2. Da quest'ultima ediz. traduce E. Pocar: Novalis, *Frammenti*, con introd. di E. Paci, Milano, Rizzoli 1976, fr. 1256, p. 316; qui il passo completo suona: «Narrazioni, senza nesso, ma con associazioni, come sogni. Poesie meramente sonore e piene di belle parole, ma senza alcun significato e alcun nesso – tutt'al più comprensibili in alcune strofe – come frammenti delle cose più svariate». In un contesto analogo in BK 451 si fa riferimento anche al simbolismo francese.

e matura concentrazione esterna come l'autentico comportamento *estetico*. Lo stesso Wackenroder, che abbiamo richiamato già due volte, a proposito della concentrazione interiore e della mancata presa sull'oggetto estetico, in una lettera a Tieck, in cui descrive la propria esperienza, ci dà una descrizione singolarmente esatta dell'esperienza artistica autentica: «Quando vado a un concerto trovo che godo sempre la musica in due modi diversi. Solo uno dei due tipi di godimento è quello giusto: esso consiste nell'attenta *osservazione* dei suoni e della loro *progressione*, nel completo abbandono dell'animo a questo trascinate fluo di sensazioni, nell'allontanamento e nell'astrazione da ogni pensiero che possa disturbare e da ogni impressione estranea dei sensi. Un simile *avaro* assorbire le note implica un certo sforzo, che non si può reggere troppo a lungo. Appunto per questo credo di poter affermare che si riesce ad ascoltare musica con partecipazione al massimo per un'ora, e che pertanto concerti, opere e operette oltrepassano i limiti imposti dalla natura. L'altro modo in cui traggio diletto dalla musica non è un vero godimento di essa, un passivo accogliere le impressioni dei suoni; è piuttosto una certa attività dello spirito che viene stimolata e mantenuta dalla musica. Qui non porgo più orecchio alle sensazioni che dominano nel brano musicale; al contrario i miei pensieri e le mie fantasie vengono in certo modo rapite sulle onde del canto e spesso si perdono in anfratti lontani³⁹».

7 L'unitarietà di quel comportamento artistico – o per dir meglio inartistico – che è la concentrazione interiore non deve far dimenticare le sue differenti *origini psicologiche*:

Nel romanticismo la concentrazione interiore rimaneva nascosta, era ancora arginata in una teoria, adombrata sullo sfondo di una visione del mondo; appunto per questo, come espressione di un globale modo di essere di fronte al mondo, non era un puro e semplice diletantismo, ma un diletantismo parziale, di più profondo significato. Nel periodo postromantico tale modo di essere andò perduto. Ciò che in epoca postromantica veniva chiamato “romantico” era un gioco con un mondo in cui ci si rifugiava perché era diverso dal proprio. Nulla restava del romanticismo se non il vuoto involucro: i rapimenti al chiaro di luna⁴⁰, il travestimento da medioevo, il vacuo tintinnare dei versi, l'evasività dei contenuti

³⁹ *Briefwechsel Tieck-Wackenroder*, in Wackenroder, *Werke und Briefe*, cit., pp. 283-4. Si tratta di una lettera di Wackenroder a Ludwig Tieck della sera di sabato 5 maggio 1792. Ne esiste una trad. it. con introd. di G. Martegiani in: W. H. Wackenroder, *Opere e lettere*, Lanciano, Carabba 1916, p. 131. La trad. qui è tuttavia ns. (i corsivi sono di Geiger).

⁴⁰ *Mondscheinschwärmeri*.

di romanzi e novelle. Ciò che negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso passava per romanticismo era una caricatura della sua autentica essenza: il simbolico si estenuò in un esteriore simbolismo, il sentimento dell'unità dell'individuo col mondo si fece eclissi dell'individuale, lo struggimento romantico si trasformò in nostalgia sdolcinata: in una parola, il *romanticismo* diventò *romanticheria*⁴¹. Solo ora che le vien meno lo sfondo di un globale modo di essere del mondo, la concentrazione interiore – che nel romanticismo era connessa ad altro, era solo una conseguenza, non qualcosa di fine a se stesso – si dispiega in un autonomo potere; sentimentalità e concentrazione interiore diventano un espediente domestico per ore di svago, in cui ci si può comodamente permettere qualcosa di buono sul piano psicologico. Da quel principio che era nel romanticismo la concentrazione interiore si fa *dilettantismo*.

La sola origine di ogni godimento dell'arte concentrato sull'interiorità è questa: la *comodità*. Come già Wackenroder aveva visto, la concentrazione esterna richiede uno sforzo spirituale; la concentrazione interiore invece – crepuscolo sentimentale, inebriarsi – nella ricezione dell'oggetto persegue il fine del dispendio minimo di energie: la concentrazione interiore non coglie l'oggetto con intensità, lo sfiora appena. Precisamente di questo aveva bisogno la borghesia postromantica⁴². L'arte doveva esser ricreazione, non impegno spi-

⁴¹ «[...] aus der Sehnsucht die Sehnsüchtelei [...] aus der *Romantik* der *Romantismus*» suona l'originale.

⁴² BK 375-76: la borghesia emergente in epoca post-Biedermeier «non aveva convinzioni estetiche, perché non aveva alcun autentico rapporto con l'arte»; fu quindi relativista (anche perché il relativismo le tornava utile nella lotta contro i valori dell'aristocrazia). In seguito tuttavia, confermatosi il suo predominio, si fece conservatrice nei valori, e si oppose violentemente al nuovo, che invece l'artista perseguiva; si fece intollerante, parlò di «eterni valori», agganciati al passato. «L'artista fu relegato nel 'relativismo sociologico' della bohème». Nasce una forma inedita di assolutismo, che in altri tempi non esisteva in estetica: e si associa alla difesa dell'immobilità, assume il sapore di qualcosa di antiquato, contro il movimento e la novità; «l'unità sociale della borghesia non avrebbe potuto giustificarsi, se essa fosse stata tollerante verso i nuovi valori estetici». BK 453: «La quiete dei tempi andati andò sempre più perdendosi. Non c'era più un'aristocrazia consolidata, che si riuniva per ascoltare le sonate di Haydn o di Mozart; non era più un privilegio di pochi l'accesso ai dipinti di grandi maestri; la famiglia borghese non si raccoglieva più attorno a un tavolo di sera per leggere l'ultimo romanzo di Dickens o il più recente volume di poesie di Heine. Il raccoglimento interiore che la concentrazione esterna richiede era scomparso». E Geiger prosegue come nel testo (poco sotto si fa riferimento a Jung per i tipi introvertiti). In ogni epoca la borghesia aveva cercato la sua «edificazione» estetica (come Geiger nota: BK 375), ma ora questa si fa ricreazione. (Già Hegel nella pagina finale dell'*Estetica* aveva parlato dell'arte come di una «ricompensa del duro lavoro entro il reale»). Sono qui del resto presenti temi anche manniani in parte, e sappiamo che Th. Mann viveva nella Monaco geigeriana. Non sembra dunque del tutto esatto che Geiger fosse insensibile al problema dei rapporti arte-società; e si possono nutrire seri dubbi su chi (come Krenzlin) liquida di fatto la sua estetica, semplicisticamente, come «estetica borghese». In realtà, il comportamento estetico stigmatizzato da Geiger è largamente improntato a modelli di vita borghesi tardo-romantici; la stessa fruizione di massa dell'arte,

rituale. L'uomo stanco per le preoccupazioni e il lavoro del giorno non trova più in sé quella tesa energia che la concentrazione esterna richiede, quel livello di attività e di attenzione che è indissolubile da essa. Si abbandona più volentieri ai sentimenti che vengono suscitati in lui, si perde in essi e li gode. Così per amor di *comodità* la concentrazione interiore soffoca la concentrazione esterna e diventa la forma dominante di esperienza dell'arte.

E, qui come dovunque, la domanda sollecita l'offerta: l'*artista* dilettante asseconda l'*esperienza* dilettantesca. Fin dai tempi di Rousseau ogni generazione di artisti seri ha dovuto combattere quelle forme d'arte che sono funzionali alla concentrazione interiore: l'immagine di un soave visino di bimbo che con la sua dolcezza deve risarcire delle tristi illusioni della vita, il romanzo strappalacrime dal *Mimili* di Clauren alla Courths-Maler⁴³, la musica sentimentale, le statuine zuccherose, sono tutti correlati oggettivi della concentrazione interiore.

8 Una seconda origine della concentrazione interiore non sta nel comodo abbandonarsi al sentimento, bensì in un *soverchio occuparsi-di-se-stessi*. Uomini molto introversi, uomini pieni solo di se stessi non sono in grado di trovare le vie per uscire da sé e volgersi verso l'opera d'arte. Reagiscono così intensamente coi propri sentimenti, che non rimane loro alcuna energia da investire nella concentrazione esterna. Per questi motivi alla gioventù, negli anni della pubertà, viene naturale la concentrazione interiore. La giovinezza è ricca di sentimento, occupata di se stessa: da un lato vive attivamente, scaricando sul piano *motorio* le sue tensioni, d'altro lato vive *riflessivamente*, in *concentrazione interiore*. Perciò questa età della vita, nel sentire, è sentimentale nei confronti del mondo, e il suo atteggiamento nei confronti dell'arte è la concentrazione interiore. Rousseauianamente essa ama fantasticare, infiammarsi alle cose, e tra tutte le opere d'arte predilige quelle che si prestano a un godimento concentrato sull'interiorità – restando del tutto indifferente

la sua "democratizzazione", sono da lui viste come imborghesimento, e in quanto tali contestate. Non sono per nulla alternative a concezioni "borghesi" della cultura. Alternativo potrebbe piuttosto sembrare il modello di atteggiamento estetico proposto da Geiger!

⁴³ Tra i due autori qui menzionati, la più famosa è Hedwig Courths-Mahler (e non Maler come si legge nel testo), che visse tra il 1887 e il 1950, e scrisse più di duecento romanzi d'appendice, tradotti in tutto il mondo. Quanto a Heinrich Clauren – pseudonimo di Johann Gottlieb Samuel Carl Heun (1771-1854) –, pubblicò per la prima volta nel 1816 il suo più noto e tradotto racconto sentimentale *Mimili* (dal nome della protagonista), capostipite di una serie di suoi altri racconti d'evasione, e in seguito parodiato da W. Hauff. Cfr. H. Clauren, *Mimili. Eine Erzählung* e Wilhelm Hauff, *Kontrovers-Predigt über H. Clauren und den "Mann im Monde"*, a cura di J. Schöberl, Stuttgart, Reclam 1984. In tutto questo passo è dunque, con tutta evidenza, in gioco il mondo del Kitsch, anche se Geiger non usa questo termine.

al fatto che l'artista le abbia destinate a questo o meno: la pateticità di Schiller la sentono più vicina che non la limpidezza di Omero, il *Werther* è loro più vicino delle *Affinità elettive*⁴⁴. Solo nature elette superano *da sé* questo stadio della concentrazione interiore attraverso un naturale processo di maturazione personale; l'*esercizio* inoltre, e l'*autoeducazione*, aiutano un certo numero di persone a padroneggiare la concentrazione interiore, se la crescita attenua la densità sentimentale dell'atmosfera psichica. Ma la gran massa resta eternamente schiava del dilettantismo della concentrazione interiore.

Accanto alla "comodità" e all'esser-sopraffatti dalla propria personale esperienza, il dilettantismo della concentrazione interiore ha infine una terza origine: la concentrazione interiore verrà preferita alla concentrazione esterna nel caso in cui a una facile disponibilità ai sentimenti si associ una scarsa intima familiarità con la realtà obbiettiva. Sono nature *tenere, femminee*, quelle in cui la concentrazione interiore ha una simile origine. Solo che tale comportamento, proprio perché la sua origine è così comune, di rado si limita solo al campo dell'arte: compenetra di sé il comportamento di fronte a ogni esperienza, abbia essa carattere estetico o extraestetico. Come fattore di sostegno entra qui un momento che è significativo per ogni concentrazione interiore, ma che assume un ruolo particolare in questo tipo di persone. Ogni *godimento* concentrato sull'interiorità è (o almeno può essere) un godimento *estetico*: se pure non godimento estetico dell'opera d'arte, quanto meno godimento estetico *dei propri sentimenti, nei propri sentimenti*. La concentrazione interiore *gode esteticamente l'esperienza cui si volge*, e con ciò viene promossa a un globale stato d'animo di esaltazione, di entusiasmo, di intima commozione. Un simile godimento estetico dei propri sentimenti non ha dunque affatto bisogno dell'opera d'arte o dell'oggetto estetico. Tutte quante le cose possono ispirare un sentimento "estetico" di tal fatta, possono suscitare un godimento estetico di sé.

Soprattutto tra le donne vi sono nature *autoestetiche* (se si possono così chiamare in analogia con quelle autoerotiche), nella cui esperienza personale non può accadere nulla, senza trasformarsi in una fonte di godimento estetico. Similmente godono anche i loro propri sentimenti: godono il dolore per la perdita di un parente prossimo, l'entusiasmo contagioso di un'adunata; non amano sem-

⁴⁴ In BK 454 è inserito qui un passo relativo agli effetti motori della concentrazione interiore (l'impulso a una recitazione declamatoria, la gioia di una danza sentimentale, lo scrivere liriche, il cantare o il suonare uno strumento, più di rado l'esercizio nelle arti figurative). Poco sopra, il «fantasticare rousseauianamente» traduce il *Rousseauisch zu schwärmen* dell'originale. Per quanto segue (in cui opera la distinzione tra godimento estetico in genere, che può volgersi anche ai propri vissuti, e godimento estetico dell'opera d'arte) cfr. anche B 639 ss. (FE 85 ss.).

plicemente, *godono il loro amore*; non *gioiscono* dei loro successi, *godono la propria gioia*. Tutto, anche i più banali eventi quotidiani, diventa per loro fonte di godimento. Sono persone ottuse a ogni sentimento che non sia idoneo a una simile utilizzazione. Nel loro ambiente sono per solito ritenute persone particolarmente *dotate sul piano estetico* e in grado di *intendere l'arte*. E di fatto sono persone dotate di senso estetico: sono esteticamente sensibili *nei confronti della propria esperienza*; ma intenditori d'arte proprio non sono: l'opera d'arte come tale per loro non significa nulla – solo i sentimenti suscitati dall'opera sono per loro significativi.

Questo terzo gruppo di persone è caduto preda della concentrazione interiore nel modo più privo di speranze. La concentrazione interiore *giovanile* è uno *stadio dello sviluppo*, la concentrazione interiore per *comodità* è *scarso amore per la purezza, diseducazione*; la concentrazione interiore *autoestetica* per contro è una *disposizione naturale*. Ma proprio queste nature autoestetiche – dato che per loro, per il tipo di esperienza che vivono, l'arte significa molto – sono quelle che solitamente oppongono le più fiere resistenze a ogni esperienza di concentrazione esterna.

9 Atteggiamenti erronei, direzioni erronee del vissuto⁴⁵, valutazioni erronee sono difficilissimi da estirpare quando non sono la mera risultanza di una dinamica psichica, ma hanno dietro di sé al tempo stesso delle concezioni *teoriche* relative alla struttura della vita psichica o al senso del mondo. Chi ad esempio è per natura incline a seguire ciecamente i propri impulsi cederà a questa sua inclinazione molto più volentieri, se delle discipline teoriche lo assicurano che la vita psichica in generale consta solo di impulsi, e che le argomentazioni che paiono provenire dalla ragione non sono che la superficie esterna di decisioni dettate dall'impulso. In questi e in simili casi, concezioni teoriche e direzioni dell'esperienza vissuta si confermano vicendevolmente: le esperienze vissute ricevono una loro apparente giustificazione dalle teorie, le teorie ricevono una loro apparente conferma dall'esperienza vissuta.

Da tale interazione tra teoria e struttura dell'esperienza vissuta la concentrazione interiore trae sempre nuovo alimento. Tendenze psichiche di varia natura, s'è visto, spingono ad essa. Ma la posizione della concentrazione interiore viene rafforzata da precise concezioni

⁴⁵ BK 456: precede una denuncia della connessione tra predominio della concentrazione interiore e predominio di un'estetica fondata sul godimento: «L'estetica scientifica del godimento e la concentrazione interna estetica si sostengono vicendevolmente»; ma sostegni alla concentrazione interiore vengono anche da «suggestioni preteoriche, derivanti dagli usi linguistici dei tempi».

della vita psichica e dell'effetto artistico, quali si trovano implicite nei modi di vedere della maggior parte degli uomini d'oggi. Esse mettono la coscienza in pace a chi gode concentrato sull'interiorità, gli fanno apparire come ovvia la concentrazione interiore. Tanto più che queste concezioni teoriche, dalla coscienza *implicita* di chi esperisce, sono trapassate nelle *teorie* degli psicologi e degli studiosi di estetica, ed hanno così ottenuto il crisma ufficiale della scientificità.

La lotta contro il dilettantismo della concentrazione interiore non sarebbe compiuta, se almeno i più grossolani di questi modi di vedere teorici non venissero perseguiti fin nei loro angoli più nascosti:

Sul piano teorico la *concentrazione interiore* viene innanzitutto sostenuta dalla *concezione*, molto diffusa a livello popolare e scientifico, che vede l'arte *quanto ai suoi effetti*⁴⁶. Secondo questa concezione l'essenza dell'arte consiste nell'*effetto* che essa produce su chi la recepisce: un'opera d'arte è un *mezzo* per suscitare determinate esperienze sentimentali vissute, si esaurisce nell'esser mezzo per questo fine. Il valore dell'opera d'arte non è altro che la sua idoneità a questo scopo; il suo valore è valore per *qualcosa*, valore per la vita sentimentale del fruitore. *Di per sé*, in sé l'opera d'arte non ha alcun valore. Qui essa si comporta in modo non diverso da qualsiasi altro oggetto prodotto per servire a uno scopo determinato: ad esempio la macchina da cucire o la scarpa che, oltre al loro valore materiale, non hanno valore che non provenga dagli scopi per cui sono state prodotte. Così è per l'opera d'arte.

Da ciò, per un simile modo di veder le cose, discende anche una determinata concezione dell'artista. L'artista sarebbe colui che produce i mezzi adatti – le opere d'arte – a raggiungere determinati scopi: scopi di godimento. Da questo punto di vista lo si potrebbe paragonare a un tecnico o a un artigiano. Come il più abile costruttore di macchine è colui che costruisce macchine che rispondono al meglio al loro scopo, come il miglior calzolaio è colui che confeziona scarpe il più possibile adatte al fine di esser calzate – così anche, per la *concezione dell'effetto*, il miglior artista è quello che confeziona opere d'arte che raggiungono al meglio lo scopo cui le opere d'arte devono servire: procurare godimento⁴⁷.

All'estetica dell'effetto si contrappone *l'estetica del valore*. Per

⁴⁶ È la *Wirkungsästhetik*, costantemente stigmatizzata da Geiger non tanto perché si occupa degli effetti dell'arte (che pur esistono e devono esser presi in considerazione), quanto perché vorrebbe ridurre a sé l'estetica e (sganciandosi dalle qualità oggettive dell'arte) finisce col mettere sullo stesso piano i vari effetti dell'arte, estetici o meno che siano. Con ciò si fa ideologia della concentrazione interiore.

⁴⁷ V. anche sull'indifferenza all'oggetto di questo tipo di estetica BK 419. In diverso contesto si leggano le osservazioni heideggeriane sulla scarpa da contadino come mezzo e il quadro di Van Gogh in *L'origine dell'opera d'arte*.

essa al centro del processo artistico non sta il *fruitore*, bensì *l'opera d'arte* stessa. L'opera d'arte ha valore di per sé, in sé reca *momenti di valore* – valori di proporzione, di riproduzione della natura e così di seguito – del tutto indifferentemente a che qualcuno colga o meno questi valori.

Dai valori che sono al centro dell'opera d'arte deriva per l'estetica del valore la posizione dell'artista e del fruitore. Per questa concezione l'artista non è un tecnico che provvede i mezzi necessari a produrre esperienze sentimentali vissute nel fruitore; è piuttosto colui che dà realtà nell'opera d'arte ai valori artistici. E il fruitore non è colui in vista delle cui esperienze sentimentali vissute l'opera d'arte è stata creata, bensì colui che *accoglie i valori disponibili* nell'opera e li lascia agire su di sé. I valori sono qui la cosa più importante, e ad essi viene commisurata l'esperienza del fruitore. Vive l'esperienza estetica più autentica chi riesce a fare in modo che si facciano pienamente attivi dentro di sé i valori di un dramma di Eschilo, di un ritratto di Velázquez, di un'opera di Mozart, e che questi valori lo avvincano. Di *adeguatezza dell'esperienza* si può sensatamente parlare solo dal punto di vista dell'estetica del valore, giacché solo per essa *unità di misura* è il valore dell'opera d'arte, e l'esperienza deve rendersi adeguata a questo valore, conformarsi ad esso. Dal punto di vista della concezione dell'effetto per contro si dovrebbe dire che l'opera d'arte deve adeguarsi *all'esperienza*, piuttosto che non l'esperienza *all'opera d'arte*. Da questo punto di vista l'opera d'arte dev'essere un mezzo finalizzato all'esperienza. Giacché nella *concezione dell'effetto* tutto è visto in funzione dell'esperienza: l'artista, tramite l'opera d'arte, ha di mira l'esperienza del fruitore. Nell'*estetica del valore* invece al centro sta l'opera d'arte. Ai valori di questa tendono da un lato l'artista, dall'altro chi esperisce: l'artista cerca di realizzarli, chi esperisce di coglierli e di lasciarli agire su di sé.

10 Sul piano teorico, la concentrazione interiore è ampiamente avallata, per altro verso, anche dall'*antiintellettualismo* e dall'*antirazionalismo* dei giorni nostri. Un antiintellettualismo e un antirazionalismo che già da tempo in estetica avevano acquisito un'autorità molto poco contestata, prima di farsi strada in una globale visione del mondo. È diventato quasi un dogma: l'esperienza estetica è esperienza di sentimenti, ed è molto lontana da ogni intellettualità⁴⁸. In questo contesto "sentimento" viene contrapposto a "intelletto" come sua antitesi, come qualcosa di inintellettuale; e proprio perché il "godimento" è una forma particolarmente pronunciata di sentire,

⁴⁸ *Intellektualität* (v. nota 24).

cui non si annette alcun momento di intellettualità, la terminologia estetica si è impadronita di questa espressione per designare l'esperienza estetica.

Il *sentimentalismo* qui in gioco (se vogliamo chiamare così questo modo di vedere, in contrapposizione all'intellettualismo e al razionalismo, seguendo l'esempio di Bäumler⁴⁹) deve, di nuovo, la propria origine vuoi alla scoperta e alla enfaticizzazione rousseauiana del sentimento, vuoi alla sensibilità romantica per il sentimento. Esso era estraneo ai tempi precedenti: per il razionalismo illuminista non v'era dubbio che l'esperire estetico fosse un conoscere, un giudicare⁵⁰. E il problema che l'estetica razionalista si poneva era: conoscere che cosa? giudicare di che cosa? Si doveva indagare come questo conoscere e questo giudicare estetici si potessero definire nei confronti di altre forme del conoscere; ma che l'esperienza estetica fosse *in genere* un conoscere e un giudicare a quei tempi era fuori di dubbio. A questo proposito non ci si deve lasciar ingannare dal fatto che l'esperire estetico anche allora venisse abbastanza spesso designato come un *sentire*, e che i seguaci del "sentiment" si contrapponessero ai razionalisti puri. Il sentire per vero a quei tempi non era uno stato emotivo, bensì un modo del conoscere, un "jugement confus"⁵¹; e, se nel corso del XVIII secolo il concetto di sentimento si avvicina sempre più al concetto di meramente sentimentale, un residuo di intellettualità si mantiene pur sempre in esso. Così noi diciamo di aver "sentito" l'infinità, la vicinanza di un uomo, e con ciò vogliamo significare tanto un conoscere indistinto, un presagire, un indefinito esser certi, quanto un interiore, emozionale prender parte. Il sentimento nel senso di un *puro* "sentiment" è stato introdotto come specifica facoltà dell'animo solo alla fine dell'illuminismo, allorché l'influsso di Rousseau ha cominciato ad agire tramite Tetens, Mendelssohn e Kant⁵²; e solo in Kant ha assunto un significato realmente sistematico. Ma in Kant il significato puramente sentimentale e quello intellettuale del sentimento sono ancora in conflitto. Il piacere non è in lui un mero stato del vissuto

⁴⁹ A. Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967 (la prima ediz. era apparsa nel 1923 a Halle col titolo: *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. I. Band*).

⁵⁰ Sull'esperienza estetica come conoscere, come sapere (anche se non di tipo intellettuale), come qualcosa che ha comunque a che fare con la verità, cfr. BK 347, 349, 354.

⁵¹ L'espressione è di Houdar de La Motte, ed è citata da H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1886 (riedita da Olms, Hildesheim 1961, p. 94); di qui è ripresa da Baeumler (op. cit., 1961, p. 35). Ma potrebbe benissimo trattarsi di termini leibniziani e baumgarteniani. Su Baumgarten v. BK 349-50. Ai *Nouveaux essais* Geiger dedicò un seminario nel '18.

⁵² Moses Mendelssohn (1729-86) e Johann Nikolaus Tetens (1736-1807) possono esser considerati anticipatori dell'estetica psicologica (v. BK 350, 441).

come per la psicologia in seguito; è piuttosto piacere *per l'armonia delle facoltà conoscitive*, è percezione *dell'accordo* nel gioco delle facoltà dell'animo⁵³. Il piacere dunque è qui ancora un sentimento di qualcosa, un *avvedersi* di una conformazione psichica, anche se certo non di un oggetto⁵⁴.

La originaria funzione conoscitiva del sentimento è venuta alla ribalta, ancora più decisamente che in Kant, nell'*estetica metafisica* del XIX secolo: nell'esperienza estetica di un'opera d'arte empirica cogliamo un al di là, qualcosa di metafisico. Se così è, il metafisico dev'essere "presagito attraverso" l'opera, e dunque conosciuto in forma originaria. Persino Schopenhauer, il pensatore più sensibile alle emozioni tra gli studiosi metafisici di estetica, ripetutamente sostiene che l'esperienza artistica nasconderebbe in sé un conoscere: fine di ogni arte sarebbe la *comunicazione* dell'idea concepita; la *contemplazione* dello spettacolo dell'obbiectivazione del volere sarebbe ciò che godiamo nell'arte⁵⁵.

Soltanto l'*estetica psicologica* vuol far piazza pulita degli ultimi residui di spiritualità e di intellettualità nell'esperienza estetica: per essa l'esperienza estetica è *effetto sentimentale* dell'oggetto, godimento puramente passivo – sentimento di piacere in cui non v'è traccia di intellettualità; ed essa soltanto perciò offre al dilettantismo della concentrazione interiore anche la fondazione teorica.

Questo modo di vedere le cose si è talmente imposto, che oggi pare sia diventato ovvio che l'esperienza estetica è soltanto sentimento, nient'altro che sentimento. Ogni intromissione di momenti spirituali viene vista come uno smarrirsi nell'intellettualismo. Se esigiamo che l'arte venga esperita in concentrazione esterna, se esigiamo che si accolga in sé *spiritualmente* la costruzione di un brano musicale o la composizione di un dipinto, sembra all'anti-intellettualismo che per questo l'esperienza estetica debba venire degradata a *conoscenza* della costruzione, dell'armonia. Solo che qui ci si dimentica che il problema non è di decidere tra gli opposti di un intellettualismo libero dai sentimenti e di un sentimentalismo libero dall'intelletto: tra queste due possibilità se ne inserisce una terza: *il cogliere sensibilmente i valori artistici*⁵⁶.

⁵³ Geiger si riferisce qui al par. 9 della *Critica del giudizio*, dove Kant parla di «Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen». A quest'opera kantiana dedicò più di un seminario.

⁵⁴ *Objekt* qui. L'"avvedersi" traduce il geigeriano *Innewerden* (concetto già presente in *Das Bewußtsein von Gefühlen*, p. 151, e analizzato nel cap. 4 della seconda sezione del *Fragment über den Begriff des Unbewußten* etc., pp. 41-44).

⁵⁵ Geiger riprende qui alla lettera espressioni schopenhaueriane (v. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in «Sämtliche Werke», I, a cura di A. Hübscher, I, Wiesbaden 19492, par. 49, (in partic. p. 276).

⁵⁶ *Das fühlende Erfassen* nell'originale; lo "spirituale" poco sopra (*geistig*) non va

Certo, l'intellettualismo dobbiamo respingerlo. Ha i suoi diritti, ma non nell'ambito dell'*esperienza* estetica. *Conoscere* come è costruito un brano musicale, come si articola la composizione di un dipinto, chiarirsi mentalmente su quali sequenze di vocali e di consonanti si fonda il valore musicale di una poesia, è cosa che va al di là dell'*esperienza* estetica. Lo *storico della letteratura* soltanto, lo *storico dell'arte*, lo *storico della musica*, lo *studioso di estetica*, innalzano questi valori, nella loro consistenza, al piano della coscienza *analizzante*; ma in realtà essi non si propongono semplicemente di esperire artisticamente, bensì di far *scienza* – e la scienza è affare dell'intelletto.

L'*esperienza artistica* è strutturata in modo diverso. Non è gioia nel⁵⁷ sapere di una costruzione; non v'è in essa proprio alcun sapere relativo ai valori e ai loro fondamenti. I valori devono esser *sentiti* e devono *produrre effetti*; non hanno alcun bisogno di venir compresi con l'intelletto. Tra il mero sentimentalismo e il puro intellettualismo l'autentica esperienza artistica sta nel mezzo. Si scorge, ad esempio, in un ritratto l'essenza dell'uomo, la si sente; ma non la si conosce⁵⁸. Non v'è qui alcuna *esplicita* coscienza dei valori: v'è un cogliere, nessuna conoscenza. Al meraviglioso effetto musicale dei versi di George:

Komm in den totesagten Park und schau:
Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
Der reinen Wolken unverhofftes Blau
Erhellte die Weiher und die bunten Pfade⁵⁹

contribuiscono ogni vocale e ogni consonante, la disposizione di

ovviamente inteso in senso spiritualista, ma se mai in un'accezione che è presente in Hanslick, e può collegare Geiger a Kandinsky (pure egli operante a Monaco in quegli anni); si oppone a sentimentale, ma anche a intellettualistico. *Erfassen* è sempre stato qui tradotto con "cogliere".

⁵⁷ *Freude an*: Geiger ne teorizza in *B*, p. 585 ss. (*FE* 24 ss.).

⁵⁸ Nell'originale: *erfühlte es, aber erkennt es nicht*.

⁵⁹ È la prima strofa di *Nach der Lese*, a sua volta prima poesia della raccolta "Das Jahr der Seele" (1887). V. St. George, *Werke* (ediz. in due voll. per lo Jubiläumsjahr 1968), H. Küpper (già G. Bondi), Düsseldorf u. München 1968. Ed eccone la traduzione ital. (di G. Manacorda in *L'anno dell'anima*, Milano, SE 1986):

Vieni nel parco ch'è dato per morto.
Guarda: ridono là luci lontane.
Di pure nubi l'insperato azzurro
Rischiara stagni e variopinte vie.

(Una precedente trad. si può trovare in: St. George, *Poesie*, a cura di L. Traverso, Milano, Cederna 19482, p. 81). Ricordiamo ancora che dell'atmosfera culturale della Monaco di allora Stefan George e la sua cerchia costituivano un aspetto rilevantissimo (si ricordino quanto meno i saggi su George di Lukács, Benjamin, Adorno – da noi di Banfi).

ogni sillaba, l'intera sequenza delle parole; il lettore⁶⁰ deve accogliere in sé ogni particolare, tutti questi momenti devono agire su di lui in funzione l'uno dell'altro. Ma, fintantoché egli vive sul piano dell'esperienza, non sa nulla in modo esplicito di essi, non li isola e non ha presente come agiscono.

Non per questo tuttavia il cogliere i valori, l'attività *spirituale*, deve venir esclusa dalla ricezione dell'opera d'arte. Davvero è troppo comodo escludere (per timore di incorrere nell'intellettualismo) il lavoro spirituale che inerisce a ogni comprensione dell'arte concentrata sull'esterno – e abusare di una sinfonia di Beethoven, quasi fosse uno stimolo ad abbandonarsi a uno stato di semi-incoscienza sentimentale, invece di sottoporsi alla fatica spirituale, che si richiede per seguire la sinfonia in un atteggiamento di concentrazione esterna.

Senza dubbio sussiste il pericolo di mescolare alla concentrazione esterna un sapere intellettuale. Sussiste per lo *storico dell'arte*, che scambia il suo sapere relativo ai valori e agli oggetti che ne sono latori col sentire i valori⁶¹. Sussiste per *colui che esperisce l'arte*, quando assume a unità di misura del valore il criterio intellettuale dell' "esattezza" della rappresentazione, o illuministicamente si chiede quale insegnamento si possa trarre dall'opera d'arte. Questo pericolo minaccia a volte persino la creazione artistica; e sempre la minaccia quando essa si fa troppo attenta ai "problemi", e dimentica che la soluzione dei problemi è solo un mezzo per l'arte, non ne può essere il fine. Così nel Rinascimento si impose l'interesse per i problemi della prospettiva, nell'impressionismo quello per i problemi del "pleinair", nei romanzi e nei drammi degli anni Novanta l'interesse per i problemi psicologici: si imposero talvolta con tanta prepotenza, che ciò che è propriamente artistico ne risultò svantaggiato. Così anche in musica si sono in effetti avuti periodi in cui un sapere intellettuale della costruzione musicale ha soppiantato l'esperienza artistica.

Solo che non dobbiamo sopravvalutare i pericoli dell'intellettualismo. Per pochissimi oggi c'è pericolo che il vivere l'arte naufraghi per *soverchio* sapere intorno all'arte, per eccesso di pensiero. Oggi è di gran lunga più incombente il pericolo contrario: il pericolo cioè che dall'esperienza artistica venga escluso tutto ciò che è spirituale, e resti solo il sentimento, il godimento, l'eccitazione. Per i più oggi l'esperienza artistica è ancora soltanto passività, abbandono, affezione dell'io – tutto ciò che per l'appunto si è soliti designare

⁶⁰ Con "lettore" abbiamo, solo in questo caso, tradotto *der Erlebende*.

⁶¹ Analogamente Dessoir, cit., pp. 400-1.

col termine “godimento⁶²”. Ci sono momenti passivi nell’esperienza estetica – certo. Passivo è il diletto per l’armonia dei suoni, per i momenti suggestivi del paesaggio, per il ritmo dell’espressione. Ma nell’esperienza estetica c’è ben più di questo: c’è elaborazione spirituale, spontaneità, attività, gioia nel penetrare la costruzione di una sonata, gioia nell’afferrare la moltitudine di pensieri del *Wilhelm Meister*, gioia nel seguire da vicino lo svolgimento del *Faust*, diletto per le raffinate forme linguistiche dell’alessandrino francese. In tutto questo non v’è affatto quella mera passività che c’è in ogni concentrazione interiore; v’è piuttosto un intimo, *attivo* modellarsi sulla costruzione dell’opera d’arte, un rielaborare nel pensiero, un seguire da vicino la struttura.

All’estetica dell’effetto, connessa ai sentimenti passivi, alla concentrazione interiore, manca la comprensione per questo lato dell’esperienza artistica, e quindi anche in genere per gran parte dei problemi estetici. Come potrà essa allora assumer funzioni di guida – come potrà combattere le propensioni al diletterismo insite nei tempi, se è essa stessa a fornire i fondamenti teorici per un’illusoria giustificazione della concentrazione interiore?

Lentamente l’estetica si è messa su una strada che non lascia più passare inosservato, disattentamente, il *lato spirituale* dell’esperienza estetica. Essa vede in Konrad Fiedler il proprio progenitore⁶³: la sua contestazione della mera estetica dell’effetto ha risvegliato forze antagoniste. Certo, nel rilievo dato allo spirituale, egli stesso ha passato di molto il segno. Nelle sue analisi ha visto l’elaborazione spirituale contenuta nell’esperienza estetica come una “conoscenza”, come qualcosa di analogo alla conoscenza scientifica. Ha eretto un muro a separare l’esperienza estetica della natura da quella dell’arte. Ha associato all’*esperienza della natura* il godimento passivo e all’*esperienza dell’arte* l’elaborazione spirituale – una ripartizione che certo non coglie nel segno. E ha dato a questa globale visione delle cose un fondamento *filosofico* pieno di pregiudizi positivisti. In tutto questo si muove su sentieri sbagliati. Ma non per questo i suoi meriti vanno sminuiti: entro l’estetica scientifica antimetafisica del XIX secolo, egli ha aperto la prima breccia nella signoria del sentimentalismo ed ha così restituito alle forze spirituali i loro diritti. Dopo di allora dei singoli studiosi si sono ripetutamente opposti

⁶² Ma non c’è alcuna svalutazione del godimento nel pensiero geigeriano (v. BK 506; e 499-512 più in generale).

⁶³ Fiedler fu anche tra i padri della *allgemeine Kunstwissenschaft* di Dessoir e Utitz, oltre che padre della teoria della pura visibilità (assieme a Adolf von Hildebrand, di cui Geiger fu amico a Monaco). V., di W. Henckmann, *Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft*, in AA.VV., «Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte», a cura di L. Dittmann, Stuttgart 1985, pp. 273-334.

al sentimentalismo – dei singoli tuttavia, privi di grande influenza, e per lo più anche portati a scambiare per conoscenza intellettuale il cogliere l'arte concentrati sull'esterno, e con ciò a nuocere alla loro causa. Eppure: che qui si faccia chiarezza, che al diletantismo della concentrazione interiore venga sottratto anche il terreno teorico da cui esso trae sempre nuovo alimento, è una questione *artistico-culturale* più che scientifico-teorica.

Ma più importante di questa contestazione teorica del diletantismo dell'esperienza è la sua contestazione *pratica*. Questa deve cominciare dalla gioventù. Deve opporsi a un metodo di educazione estetica sbagliato. Anche troppo spesso si considera un vantaggio già il fatto che un maestro o un educatore susciti nell'allievo *entusiasmo* per l'arte. Ma questo può esser seduzione anziché guida a capire⁶⁴. Per l'educatore, la via più facile per risvegliare l'entusiasmo nella gioventù è quella che favorisce e rafforza l'inclinazione alla concentrazione interiore. Ma chi si mette su questa strada corrompe la gioventù – una volta per tutte. Più difficile, più serio e profondo è quell'entusiasmo che lentamente nasce dalla progressiva comprensione dell'opera d'arte, e non da parole entusiastiche *sull'opera*. Se è vero che la vecchia scuola coi suoi educatori umanisti faceva magari venire a nausea anche troppo spesso alla gioventù il suo Omero, utilizzandolo come testo per esercizi grammaticali, ci sono pur sempre state eccezioni, che hanno saputo trasmettere l'entusiasmo alla gioventù – e non con parole altisonanti, bensì mediante l'immersione nelle opere. Esse hanno educato la gioventù alla concentrazione esterna; non a quella facile e stupida esaltazione di fronte all'arte, che non gode l'*arte*, ma l'*entusiasmo*.

Ma hanno anche colto le esigenze dei tempi più a fondo di molti che vantano la loro modernità. Giacché i tempi richiedono, sul piano estetico, che *di nuovo si superi quel diletantismo della concentrazione interiore che* – eco fraintesa del movimento romantico – *ha avvelenato la nostra esperienza dell'arte*.

⁶⁴ Gioco di parole nell'originale: *Verführung statt Führung*.

Appendice biobibliografica

di Gabriele Scaramuzza

Cenni biografici. Moritz Geiger nasce a Francoforte nel 1880 e qui compie i suoi primi studi fino alla maturità. Nel 1898 si iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell'università di Monaco, ma l'anno successivo passa agli studi di storia dell'arte e a quelli, decisivi, di filosofia e psicologia con Lipps. Nel 1901/2 si trasferisce a Lipsia, dove segue Wundt e si occupa attivamente di psicologia sperimentale. Tornato a Monaco, nel 1904, si laurea con Lipps, con una dissertazione che viene pubblicata lo stesso anno (v. bibl.) sulla psicologia dei sentimenti (materie collaterali la fisica e la matematica). Ancora nel 1904 studia le *Ricerche logiche* e conosce personalmente Husserl. Per due anni si dedica poi alla biologia e alla psichiatria e, nel 1906, trascorre un semestre a Gottinga con Husserl. Nel 1907, sempre con Lipps, prende la libera docenza con un lavoro sulla teoria della quantità subito pubblicato. Inizia la sua attività di docente all'università di Monaco in psicologia e filosofia. Si reca nel 1908 per la prima volta negli Stati Uniti. Al ritorno a Monaco nel semestre invernale 1907/8 tiene il suo primo corso di estetica dal titolo «Introduzione all'estetica»; l'anno dopo tiene esercitazioni sul tragico. Nel 1911/12 abbiamo di nuovo un corso di estetica e nel 1912/13 le esercitazioni sono sulla psicologia del godimento estetico. Nel '13 esce il primo numero dello «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», diretto da Husserl, di cui Geiger anche in seguito è condirettore (assieme a Pfänder, Reinach e Scheler; cui più tardi si aggiungeranno Becker e Heidegger). Nel '13/14 il corso è di nuovo dedicato all'estetica; nel '15 è professore straordinario. Fino alla fine della guerra presta servizio nell'esercito, ma resta a Monaco presso il ministero della guerra e può continuare la sua attività didattica; nel '16 svolge attività nella polizia per le sue competenze psicologiche. Nel semestre invernale 1915/16 tiene esercitazioni sulla *Critica del Giudizio* di Kant, che il semestre successivo continuerà per la seconda parte. Nel '17/18 le lezioni sono sugli scritti di estetica di Schiller,

nel 1919/20 sul *Laocoonte* di Lessing; l'ultimo corso di estetica a Monaco è del '21/22. Nei titoli dei corsi monacensi sono presenti i nomi di Platone, Kant, Wundt, Bergson, Husserl, Lipps, Hegel (*Fenomenologia dello spirito*), Cartesio, Schiller, Leibniz, Fichte, Lessing, Spinoza; il nome che più ricorre è comunque quello di Kant, seguito da Platone. Argomenti dei corsi sono la storia della filosofia, la psicologia, l'etica, la filosofia della matematica, la geometria, oltre all'estetica.

Come professore ordinario a Gottinga comincia le sue lezioni nel semestre invernale 1923/24 proprio con un corso di estetica, e poco dopo tiene un seminario sulla *Critica del Giudizio*; nel 1928 tiene un corso introduttivo all'estetica, e così nel '30. I titoli dei corsi e dei seminari recano i nomi di Kant, Husserl, Weyl, Bergson, Spinoza, Hume, Hegel (sempre la *Fenomenologia*), Cartesio, Scheller, Hartmann e, per due volte, Jaspers e la filosofia dell'esistenza. I programmi dei corsi includono la storia della filosofia, la filosofia della matematica, la psicologia, la geometria, la metafisica, la logica, la teoria della conoscenza, la filosofia della scienza, l'etica, il problema dei valori, una volta la filosofia politica.

Non molti gli eventi di rilievo in questo ultimo decennio di permanenza in Germania (a parte le pubblicazioni, per cui si veda la bibliografia più avanti). Da segnalare un secondo soggiorno negli Stati Uniti nel '26 e la partecipazione di Geiger al VI Congresso internazionale di filosofia ad Harvard. Nel 1933, privato del suo posto all'Università dai nazisti in quanto ebreo, è chiamato a insegnare filosofia al Vassar College di Poughkeepsie (New York), dove si reca verso la fine dell'anno. Nel 1937 muore all'improvviso a Seal Harbour (Maine). Stava lavorando a ricerche di filosofia della matematica e dello stato, di estetica e di psicologia, che lascia in manoscritti incompiuti, e che sono conservati alla Staatsbibliothek di Monaco.

Per più complete notizie sulla vita di Geiger rinvio agli scritti di Zeltner, Berger, Avé-Lallemant citati nella bibliografia, nonché a *FE* (pp. IX-XIX). Nella sezione geigeriana dei *Nachlässe* conservati a Monaco alcune lettere sono assai rilevanti da un punto di vista biografico: così due lettere alla sorella Fleur sul servizio militare della primavera del '15; una lettera a Stavenhagen del maggio '32 sul nazismo; una lettera del novembre del '33 al rettore del Vassar College, MacCracken, contenente un curriculum e una presentazione generale della sua filosofia.

Scritti di Geiger. Per la bibliografia delle opere di Geiger, ci si è soprattutto rifatti a quella contenuta alle pp. 591-3 di *BK*, anche

se modificata e integrata in qualche punto. Riguardo al materiale tuttora inedito giacente presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (manoscritti relativi a corsi e seminari, conferenze o lavori editi; resoconti dei viaggi negli Stati Uniti, dell'attività universitaria e nella polizia; lettere e documenti personali, ecc.) si rinvia alle pagine di Avé-Lallemant più avanti menzionate, sulle quali si veda W. Henckmann, *Die Nachlässe der Münchener Phänomenologen*, in «Philosophisches Jahrbuch» 84/1, 1977, pp. 419-22. Aggiungiamo, infine, che Geiger fu condirettore, oltre che dello *Jahrbuch* husserliano, anche (con Ernst Beling e Adolf Weber) dei *Sozialphilosophische Vorträge und Abhandlungen*, editi ad Augsburg, 1923: in essi una "Vorbemerkung" non firmata si può presumere sia stata redatta in comune dai tre condirettori.

1902 *Neue Complicationsversuche*, in «Philosophische Studien», 18, 1902, pp. 347-436.

1904 *Bemerkungen zur Psychologie der Gefühlselemente und Gefühlsverbindungen* (Diss.), München 1904 (estratto da «Archiv f.d. ges. Psychologie» 4, 1904, pp. 233-288).

1907 *Methodologische und experimentelle Beiträge zur Quantitätslehre*, in Th. Lipps (Hrsg.), «Psychologische Untersuchungen», I, 3. Heft, Leipzig 1907, pp. 325-522.

1911 *Das Bewußtsein von Gefühlen*, in «Münchener philosophische Abhandlungen. Th. Lipps zu seinem 60. Geb.», Leipzig 1911, pp. 125-162.

Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung, in «Bericht über den IV Kongreß f. experimentelle Psychologie in Innsbruck 19-22.4.1910», Hrsg. F. Schuhmann, Leipzig 1911, pp. 29-73.

Zum Problem der Stimmungseinfühlung, in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», VI, 1911, pp. 1-42. Ristampato in BK.

1912 Recensione a: J. Volkelt, *System der Ästhetik*, Bd. 2, München 1910, in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», VII, 1912, pp. 316-323. Rist, in BK.

1913 *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, in «Jb. f. Philosophie u. phänomenologische Forschung», I, Heft 2, Halle 1913, pp. 567-684; anche come estratto a sé stante. II ediz. invariata nel 1922. Riedito da Niemeyer a Tübingen nel 1974. Trad. it. *La fruizione estetica*, a cura di G. Scaramuzza, Padova, Liviana 1973.

Philosophie und Psychologie an den deutschen Universitäten, in «Süddeutsche Monatshefte», 10/2, 1913, pp. 752-755.

- 1914 *Das Problem der ästhetischen Scheingefühle*, in «Bericht des Kongresses f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Berlin 7-9, Okt. 1913», Stuttgart 1914, pp. 191-195. Rist in BK.
- 1915 *Zur Erinnerung an Th. Lipps*, in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», X, 1915, pp. 68-73. Rist, in BK.
- 1916 *Zur Erinnerung an Ernst Meumann*, in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», XI, 1916, pp. 189-193. Rist, in BK.
- 1921 *Die philosophische Bedeutung der Relativitätstheorie*, conferenza, edita a Halle 1921, pp. 46.
Ästhetik, in «Die Kultur der Gegenwart», hrsg. P. Hinneberg, Teil I, Abtlg. 6: Systematische Philosophie. III ediz. riveduta, Leipzig/Berlin 1921, pp. 311-351. Ristampa a Tübingen 1924 e in BK. Trad. spagn. di R. Lida *Introducción a la estética*, La Plata 1933, pp. 115 e in *Estética. Los problemas de la estética fenomenológica*, Buenos Aires, 19512, pp. 13-116 (con una *Advertencia* di R. Lida, e una *Bibliografía complementaria*, a firma M. G., alle pp. 117-35). Trad. port. *Problemática da Estética e a Estética fenomenológica*, Publicações da Universidade da Bahia, II, 11, Bahia 1958.
Fragment über den Begriff des Unbewußten und die psychische Realität. Ein Beitrag zur Grundlegung des immanenten psychischen Realismus. E. Husserl zum 60. Geb. gewidmet, in «Jb. f. Philosophie u. phänomenologische Forschung», 4, 1921, pp. 1-137. In ediz. separata, Halle, Niemeyer 1930.
- 1922 Recensione a: E. Utitz, *Grundlegung d. allg. Kunstwissenschaft*, (2 Bde. 1914/1920), in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», XVI, 1922, pp. 399-406. Rist, in BK.
- 1924 *Systematische Axiomatik der euklidischen Geometrie*, Augs-
 burg 1924; XXII + 271 pp.
- Phänomenologische Ästhetik*, in «Archiv f. d. gesamte Psychologie», 49, 1924, p. 463 s. (edizione ridotta e incompleta; V. qui sotto per la redazione definitiva).
- 1925 *Phänomenologische Ästhetik*, in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft» (Atti del II Congresso di Estetica e Scienza generale dell'arte, tenuto a Berlino dal 16 al 18 ott. 1924), XIX, 1925, pp. 29-42. Riedito con variazioni minime in Z e in BK. Trad. spagn. di D. V. Vogelmann in *Estética etc.*, cit., pp. 137-61. Trad. port. in *Problemática da Estética etc.*, cit.
- 1927 *Oberflächen – und Tiefenwirkung der Kunst*, in «Proceedings of the 6th International Congress of Philosophy» (Harvard, 13-17 sett. 1926), New York/London 1927, pp. 462-468. Rist. in Z e in BK, con lievi modifiche. Trad. spagn. *Acción profunda y acción superficial del arte*, in «Revista de Occidente», presumibil-

- mente nel 1933 (segnalata da R. Lida nella già cit. *Advertencia a «Estética»*, p. 7).
- The Philosophical Attitudes and the Problems of Subsistence and Essence*, *ibid.* pp. 272-278.
- 1928 *Zugänge zur Ästhetik*. Leipzig 1928. (Vorwort: pp. VI-VIII; Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben: pp. 1-42; Oberflächen-und Tiefenwirkung der Kunst: pp. 43-66; Die psychische Bedeutung der Kunst: pp. 67-135; Phänomenologische Ästhetik, pp. 136-158). Riedito senza modifiche in *BK* (dove si segnala anche una trad. spagnola – di cui non mi è stato possibile verificare resistenza – *Estética*, Buenos Aires 1947, che già Morpurgo-Tagliabue aveva citato in una nota a p. 441 di *L'esthétique contemporaine*, Milano 1960).
- Zu Max Schelers Tode*, in «Vossische Zeitung», 1-6-1928.
- 1929 *Edmund Husserl – zum 70. Geburtstag*, in «Vossische Zeitung», 7-4-1929.
- Entgegnung auf K. Reidemeister: Exaktes Denken*, in «Philosophischer Anzeiger», 3, 1929, pp. 261-264.
- 1930 *Die Wirklichkeit der Wissenschaften und die Metaphysik*, Bonn, F. Cohen 1930 (Reprint Hildesheim, Olms 1966).
- 1931 Contributo alla discussione su N. Hartmann, *Zum Problem der Realitätsgegebenheit*, Berlin 1931, pp. 35-38 («Philos. Vorträge d. Kantgesellschaft», 32).
- Contributo alla discussione su *spazio mitico/estetico e spazio matematico/fisico*, in «Bericht vom IV. Kongreß f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», Stuttgart 1931, p. 51 s.
- Recensione a R. Odebrecht, *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, Bd. 1, Berlin 1927. In «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», XXV, 1931, p. 63 s. Rist, in *BK*.
- 1932 Recensione a W. Ziegenfuß, *Die phänomenologische Ästhetik*, Leipzig 1927, in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», XXVI, 1932, pp. 106-109. Rist, in *BK*.
- 1933 *Alexander Pfänders methodische Stellung*, in «Neue Münchener philosophische Abhandlungen (Pfänder-Festschrift)», hrsg. V. E. Heller u. F. Löw, Leipzig 1933, pp. 1-16.
- 1934 *Convocation Address*, in «Vassar Quarterly», November 1934.
- 1936 *What does Society ask of the Student Community*, in «The Vassar Miscellany News», vol. XX, n. 28, Poughkeepsie/New York, 15-2-1936, p. 3 (sotto il titolo «Professor Geiger speaks in Chapel – Discusses Society's Claims on Student Community»).
- 1942/43 *An Introduction to Existential Philosophy*, ed. by H. Spiegelberg. In «Philosophy and Phenomenological Research», 3,

- 1942/43, pp. 255-278. (Ed.'s Preface p. 255 s.; Note pp. 276-278).
- 1976 *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*, Gesammelte, aus dem Nachlass ergänzte Schriften zur Ästhetik, hrsg. von Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, München, Fink 1976. Oltre a *Z* e agli altri scritti editi indicati sopra, contiene, nella seconda parte, inedito, *Die Bedeutung der Kunst. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß*, pp. 301-547. Inoltre, una premessa dei due curatori a p. 7; l'introduzione di Berger alle pp. 8-16; l'indice di Geiger per l'edizione inglese alla p. 548; il saggio di Henckmann (pp. 549-90); un elenco degli scritti di Geiger (pp. 591-3) e su Geiger (p. 594); una cronologia della vita di Geiger alle pp. 595-6.
- 1986 *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*, edito e tradotto da Klaus Berger, Washington, D.C., University Press of America, 1986. Contiene: una *Editorial Preface* di R. Holmes (p. VII); la *Editor's Introduction* di K. Berger (pp. IX-XX); i saggi sull'estetica fenomenologica, sull'effetto profondo e superficiale dell'arte, sul significato psichico dell'arte già editi in *Z*, e ampie parti dalla seconda parte di *BK*.

Scritti su Geiger. Per la bibliografia su Geiger, si è seguito il criterio di indicare anche contributi minimi e frammentari, purché significativi in ordine alla messa a fuoco e alla discussione del pensiero del nostro autore, o alla sua collocazione culturale. In questo senso si è dato conto anche delle storie generali dell'estetica in cui Geiger viene citato, anche se per lo più gli sono dedicate solo poche righe. L'intento era anche di dare, indicativamente, una prima idea della risonanza che le ricerche di Geiger hanno avuto.

J. G. von Allesch, *Intervento* al dibattito sulla relazione di Geiger al II Congresso di Estetica e Scienza generale dell'arte di Berlino del '24, in «Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft», XIX, 1925, pp. 60-1; E. Avé-Lallemant, *Die Nachlässe der Münchener Phänomenologen in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, 1975, pp. 140-157 e cfr. anche la "Einleitung" (pp. IX-XVII); Id., *Die phänomenologische Bewegung. Ursprung, Anfänge und Ausblick*, in «Edmund Husserl und die phänomenologische Bewegung. Zeugnisse in Text und Bild», a cura di H. R. Sepp, Freiburg/München, 1988, pp. 61-75; D. Baumgardt, s.v. *Geiger Moritz*, in «Jüdisches Lexikon», Berlin, 1928, vol. II, pp. 944-5; R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, 1956, p. 260; Id. *L'esthétique mondiale au XXe siècle*, Paris, 1961, pp. 42-43; M. C. Beardsley, *Expérience and*

Value in Moritz Geiger's Aesthetics (1968), in «Journal of the British Society for Phenomenology», 16, 1, 1985, pp. 6-19; Id. *Aesthetics from Classical Greece to the Present. A short History*, Univ. of Alabama Press, 1975, p. 373; M. Beck, *Die neue Problemlage der Ästhetik*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXIII, 1929, pp. 305-25 (307 e ss. su Geiger); K. Berger, *Moritz Geiger*, in «Zeitschrift für freie deutsche Forschung», 1938, pp. 109-12; Id., *Editor's Introduction* a: M. Geiger, «The Significance of Art», a cura di K. Berger, Washington, 1986, pp. IX-XX (ma si tratta di uno scritto del 1944); Id., *Die Bedeutung der Kunst*, nell'omonima opera di Geiger già cit., pp. 8-16; E. G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, New York-London, s. d., pp. 339 e 642; E. Cassirer, *Intervento sullo spazio mitico-estetico e fisico-matematico* in «Bericht vom IV Kongreß etc.», cit., p. 52; K. Chvatik, *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturalen Ästhetik und Poetik*, trad. ted. di W. Annuss e H. Siegel, Frankfurt/M., 1987, pp. 202, 236-7; H. Ebbers, *Beiträge zum Problem des Unbewußten und die psychische Realität (insbesondere der psychischen Akte)*, in «Archiv für die gesamte Psychologie», 1933, 87/1-2, pp. 69-128 (su Geiger le pp. 81-88 e 112-14); G. Funke, *Erscheinungswelt. Zur phänomenologischen Ästhetik*, in «Perspektiven der Philosophie», 1975/1 e 1976/2, pp. 207-44 e 14765 (su Geiger le pp. 219-24 e passim); H. G. Gadamer, *Philosophische Lehrjahre – Eine Rückschau*, Frankfurt/M., 1977 (trad. it. di G. Moretto, *Maestri e compagni nel cammino del pensiero*, Brescia, 1980, pp. 171-2); L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, München, 1971, pp. 26 ss., 37; K. E. Gilbert-H. Kuhn, *History of Esthetics*, Bloomington, 1954, pp. 583-4; N. Hartmann, rec. al vol. 1/2 dello «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», in «Kleinere Schriften III», Berlin, 1958, pp. 365-68 (su Geiger 366-7). Si tratta di uno scritto apparso in precedenza in «Die Geisteswissenschaften», 1913/14; Id., *Ästhetik*, Berlin, 1953, p. 30 (p. 119 della trad. it. in Hartmann, «L'estetica», ed. it. a cura di M. Cacciari con uno studio di D. Formaggio, Padova 1969); W. Henckmann, *Moritz Geigers Konzeption einer phänomenologischen Ästhetik*, in: M. Geiger, «Die Bedeutung der Kunst», cit., pp. 549-90; Id., *Vorwort* a: E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, München, 1972, p. XXI e ss; R. Ingarden, *Phenomenological Aesthetics: An Attempt At Defining Its Range*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIII, 1975, pp. 257-69 (su Geiger la p. 258); E. R. Jaensch, *Considerazioni conclusive al dibattito sulla relazione di Geiger al II Congresso di Estetica etc.*, cit., p. 64; H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfur-

t/M., 19842, pp. 83-88 (trad. it. di B. Argentan con introduzione di A. Varvaro, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, I, Bologna, 1987, pp. 99-105); W. Keller, *Psychologie und Philosophie des Wollens*, München/Basel, 1954, pp. 57n., 63, 235, 271; J. Klatzkin, s.v. *Geiger Moritz*, in «Encyclopædia Judaica», dir. da A. Hyman, vol. 7, Jerusalem 1971, p. 362; A. Konrad, *Untersuchungen zur Kritik des phänomenalistischen Agnostizismus und des subjektiven Idealismus*, München-Basel, 1962, p. 12; F. Kreis, *Die Autonomie des ästhetischen in der neueren Philosophie*, Tübingen, 1922, pp. 38-9; Id., rec. a «Zugänge zur Ästhetik», in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXIV, 1930, pp. 61-2; N. Krenzlin, *Das Werk "rein für sich". Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*, Berlin, 1979, pp. 29-57; L. Kröner, *Vorwort* a: H. Zeltner, *Existentielle Kommunikation*, a cura di L. Kröner, Erlangen, 1978, p. 6; R. Lida, *Advertencia a Geiger. Estética. Los Problemas de la estética fenomenologica*, cit., pp. 7-9; Listowell, *Earl of. A Critical History of Modern Aesthetics*, London, 1933, pp. 836; K. Löwith, *Eine Erinnerung an Husserl*, in AA.VV., «Edmund Husserl 1859-1959», Den Haag, 1959, p. 48; Id., *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*, Stuttgart, 1986 (trad. it. di E. Grillo, *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, Milano, 1988, pp. 48, 89, 192); W. Meckauer-Breslau, *Ästhetische Idee und Kunsttheorie. Anregung zur Begründung einer phänomenologischen Ästhetik*, in «Kant Studien», XXII, 1918, p. 272 ss; P. Menzer, *Mitbericht* al II Congresso di Estetica, cit., p. 52; A. Métraux, *Zur phänomenologischen Ästhetik Moritz Geigers*, in «Studia Philosophica», 28, 1968, pp. 68-92; Id., *Edmund Husserl und Moritz Geiger*, in «Die Münchener Phänomenologie», a cura di H. Kuhn, E. Avé-Lallemant, R. Gladiator, Den Haag, 1975, pp. 139-157; P. Moos, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, Berlin, 1931, pp. 158-74, 412-13, 417; G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, 1960, pp. 441-2; E. Oberti, *Estetica. Teoria dell'oggetto estetico come presenza evidenziata*, Milano 1974, p. 28 ss; R. Odebrecht, *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie, I: Das ästhetische Werterlebnis*, Berlin, 1927, pp. 34, 93-4, 108 n., 191, 239 ss., 298; Id., *Ästhetik der Gegenwart*, Berlin, 1932, pp. 8, 9-10, 14, 22, 41, 44-6, 56, 65, 70, 80; N. R. Orringer, *El goce estético en Ortega y Gasset y en Geiger. Una fuente descubierta recientemente*, in «Revista de Occidente», nov. 1974, pp. 236-61; R. B. Perry, *Moritz Geiger 1880-1937*, Poughkeepsie, 1937; A. Plebe, *Processo all'estetica*, Firenze, 1959, pp. 159-60; Id., *L'estetica tedesca del '900*, in «Momenti e problemi di storia dell'estetica», Milano, 1968, p. 1226; F. Raab, *Mitbericht* al II Congresso di Estetica etc., cit., p. 58; K.

Reidemeister, *Exaktes Denken*, in «Philosophischer Anzeiger», 1929/I; Id., *Schlusswort*, in «Philosophischer Anzeiger», 1929/11, p. 265; E. Rothacker, *Heitere Erinnerungen*, Frankfurt/M.-Bonn, 1967, p. 27; G. Scaramuzza, Introduzione a: M. Geiger, «La fruizione estetica», trad. it., Padova, 1973; Id., *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, 1976, parte seconda; Id., *L'estetica fenomenologica*, in: M. Dufrenne-D. Formaggio, «Trattato di estetica», Milano, 1981, vol. 1, pp. 347-8; H. Scholz, Intervento al dibattito sulla relazione di Geiger al II Congresso di Estetica etc., cit., pp. 61-2; K. Schuhmann, *Die Dialektik der Phänomenologie. I: Husserl über Pfänder*, Den Haag 1973, pp. 3, 12, 23-4, 35, 64, 127; P. Schwankl, *Attempt to under stand a Common Vague Conception of the Unconscious*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 1959, XIX/3, pp. 380-90 (su Geiger le pp. 387-90); H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement, The Hague*, 19692, pp. 206-218; riediz. 1982 (con la collaborazione di K. Schuhmann; con lievi modifiche e con l'inserimento a p. 201 di un brano relativo a BK), pp. 200-12; Id., *Critical Phenomenological Realism*, in «Philosophy a. phenomenological Research», I, 1940, pp. 157-76; poi ripreso in *Doing Phenomenology. Essays on and in Phenomenology*, The Hague 1975 (su Geiger v. le pp. 168 ss.); Id., *Editor's Preface e Notes* al già cit. saggio di Geiger «An Introduction to existential Philosophy», pp. 255-6 e 276-8; Id., *Neues Licht auf die Beziehungen zwischen Husserl und Pfänder: Bemerkungen und Ergänzungen anlässlich von Karl Schubmans "Husserl über Pfänder"*, in «Tijdschrift voor Filosofie», 36/3, 1974, pp. 565-73 (su Geiger in particolare le pp. 572-3); Id., *Monroe Beardsley and Phenomenological Aesthetics*, in «Journal of the British Society for Phenomenology», 16/1, 1985, pp. 3-5; K. Stavenhagen, *Person und Persönlichkeit. Untersuchungen zur Anthropologie und Ethik*, a cura di H. Delius, Göttingen, 1957, pp. 16, 28, 149; A.-T. Tymieniecka, *Aesthetic Enjoyment and Poetic Sense*, in «Analecta Husserliana», XVIII, 1984, pp. 3-21 (su Geiger 5-12); F. Ueberweg, *Grundriß der Geschichte der Philosophie*, vol. IV: *Die deutsche Philosophie des XIX Jahrhunderts und der Gegenwart*, 12a ediz. rifatta da T. K. Oesterreich, Berlin, 1923, pp. 515-16; E. Uitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, a cura di W. Henckmann, München 1972: I, pp. 71, 100, 109-10; II, pp. 83, 175, 321 (sempre in riferimento ai *Beiträge* di Geiger); G. Vattimo, s.v. *Geiger, Moritz*, in «Enciclopedia filosofica», Firenze, 19672; J. Volkelt, *System der Ästhetik, III: Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik*, München, 1914, p. 364; Id., «Objektive Ästhetik», in «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», XII, 1917, pp. 400, 402; Id., *Das ästhetische Bewußtsein*.

Prinzipienfragen der Ästhetik, München, 1920, p. 18; S. Zecchi, *L'estetica fenomenologica*, cap. IV di «La fenomenologia dopo Husserl nella cultura contemporanea. 2/ Fenomenologia e sapere scientifico», Firenze, 1978, pp. 83-85 su Geiger; H. Zeltner, *Moritz Geiger zum Gedächtnis*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 14, 1960, pp. 452-66; Id. s.v. *Geiger Moritz*, in «Neue Deutsche Biographie», VI, p. 145; W. Ziegenfuß, *Die phänomenologische Ästhetik nach Grundsätzen und bisherigen Ergebnissen kritisch dargestellt*, Leipzig, 1927, passim; Id. s.v. Geiger, Moritz, in «Philosophen Lexikon», Berlin, 1949, p. 379.

Herrn Prof. M. Geiger zum 50. Geburtstag è infine il titolo di un ds. di quattro pagine, dedicato da alcuni allievi (di cui non compare il nome) al maestro per il suo cinquantesimo compleanno, e conservato tra i «Nachlässe der Münchener Phenomenologen» (sigla Ana 347, E, I, 3).

Bibliografia recente su Geiger

Gabriele Scaramuzza, *Moritz Geiger and Roman Ingarden: Notes for a Comparison*, in “Phenomenological Inquiry. A Review of Philosophical Ideas and Trends”, vol. 14, October 1990, pp. 93-111.

G. Scaramuzza - K. Schuhmann, trad. it. di G. Scaramuzza, *Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl*, in “Rivista di estetica”, 38, XXXI, 2/1992, pp. 3-14.

G. Scaramuzza (presentazione e traduzione di), *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, in “Fenomenologia e scienze dell'uomo”, 2, ottobre 1985, pp. 203-207.

Gabriele Scaramuzza, *Moritz Geiger e l'estetica musicale*, “Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei circoli di Monaco e Gottinga”, a cura di Stefano Besoli e Luca Guidetti, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 467-479.

Roberta De Monticelli, *Presentazione* a “La persona: apparenza e realtà. Testi fenomenologici 1911-1933. Testi di Alexander Pfänder, Dietrich von Hildebrand, Moritz Geiger, Edith Stein”, a cura di R. De Monticelli, Milano, Raffaello Cortina, 2000, pp. XV-L.

Andrea Pinotti, *Introduzione* a Moritz Geiger, “Vie all'estetica. Studi fenomenologici”, a cura di A. Pinotti, Bologna, Clueb, 2005, pp. 7-44.

Andrea Pinotti, *Prefazione* a Moritz Geiger, “Contributi alla fenomenologia del godimento estetico”, a cura di A. Pinotti, Bologna, Clueb, 2012, pp. 7-39.

Summary

Moritz Geiger: *The dilettante spectator*

Moritz Geiger died suddenly in September 1937 at Seal Harbour (Maine), not long after his 57th birthday. He had been forced to emigrate to the United States at the end of 1933, when, due to the fact that he was Jewish, the Nazis had deprived him of his chair at the University of Göttingen.

Having studied under Wundt at Leipzig and under Lipps at Munich, he subsequently was heavily influenced by *Logische Untersuchungen* and was the coeditor with Husserl of the *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. He carried out his research in various fields: from philosophy to geometry and psychology. He was among the first – and certainly the first as regards the quality and quantity of the results – to apply phenomenological method to aesthetics, in which field he confronted above all Problems linked with aesthetic subjectivity and values.

From 1907 to 1923 he held courses and seminars (partly in aesthetics) at the University of Munich, where he was among the main representatives of the so-called Münchener Phänomenologie. Among those who attended his lessons in those days was Walter Benjamin, who conserved of them (as he would later write) «einen nachhaltigen Eindruck».

Published in 1928, the work here translated and commented on looks further into certain essential features of the aesthetic approach, which Geiger had already started outlining in some of his previous studies. In particular he returns to the theme of the essay of 1913, dedicated to the phenomenology of artistic enjoyment, a theme on which, according to Jauß, Geiger wrote «das klärende phänomenologische Schlußwort». Dilettantism in artistic experience is an approach which is inadequate for the understanding of aesthetic qualities; it is the behaviour of a person who lives art in inner concentration, taken up, that is, with his own experiences, rather than concentrating on the structures and values of the aesthetic object. It has social, as well as psychological motivations, in so far

as it seems to be the typical attitude of the emotive, careless exploiter of modern mass-society (related to which is Kitsch, or at least an exploited “kitschig” art). In the background, by contrast, we see outlined the model of a classical contemplation, which, albeit largely in a state of crisis, acts as an inescapable term of comparison to reveal the degeneration of the present situation.

Gabriele Scaramuzza’s presentation puts the essay on dilettantism into its context in the whole of Geiger’s aesthetic thought. It reveals its moments of actuality and discusses them with reference to the problems raised by Benjamin. Finally, the work is accompanied by an ample bibliography of the writings of and on Geiger.