ARS INVENIENDI 62

HERMAN **NOHL**

STILE E VISIONE DEL MONDO

Traduzione, Introduzione e Note a cura di

GIOVANNI **CIRIELLO**

aracne

Direttore

Fabrizio Lomonaco
Università degli Studi di Napoli Federico II

Comitato scientifico

Louis Begioni
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

†Giuseppe Cacciatore
Università degli Studi di Napoli Federico II

Domenico Conte
Università degli Studi di Napoli Federico II

†Antonello Giugliano
Università degli Studi di Napoli Federico II

Matthias Kaufmann
Martin Luther Universität Halle Wittenberg

Edoardo Massimilla
Università degli Studi di Napoli Federico II

Rocco Pititto
Università degli Studi di Napoli Federico II

José Manuel Sevilla Fernández
Universidad de Sevilla

Comitato di redazione

Claudia Megale
Università degli Studi di Napoli Federico II

Salvatore Principe
Università degli Studi di Napoli Federico II

ARS INVENIENDI

Questa collana nasce come "porta" aperta al dialogo interculturale con studiosi vicini e lontani dalla grande tradizione napoletana e italiana. Lo scopo è di offrire un nuovo luogo di confronto senza pregiudizi ma con una sola prerogativa, quella della serietà scientifica degli studi praticati e proposti sui più aggiornati itinerari della filosofia e della storiografia, della filologia e della letteratura nell'età della globalizzazione e in un'Università che cambia.

Le pubblicazioni di questa collana sono preventivamente sottoposte alla procedura di valutazione nella forma di *blind peer-review*.

Questa pubblicazione si avvale di un contributo finanziario (ricerca 2026)
del Dipartimento di studi umanistici dell'Università degli studi di Napoli Federico II

Classificazione Decimale Dewey

— 111.85 (23.) PROPRIETA CLASSICHE DELL'ESSERE. BELLEZZA

Thema

— Soggetto: QDTN. Filosofia: estetica
— Qualificatori: 3MP. XX secolo, 1900-1999

HERMAN NOHL

STILE E VISIONE DEL MONDO

Traduzione, Introduzione e Note a cura di

GIOVANNI CIRIELLO

aracne

aracne

©

ISBN
979-12-218-2664-7

PRIMA EDIZIONE
ROMA 12 MAGGIO 2026

Opera originale:
Herman Nohl,
Stil und Weltanschauung. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena, 1920

INDICE

9 *Genesi e sviluppo della dottrina delle visioni del mondo in Herman Nohl*
di Giovanni Ciriello

HERMAN NOHL
STILE E VISIONE DEL MONDO

47 *Prefazione*

49 Le visioni del mondo nella pittura

53 Possibilità di una visione del mondo nella pittura

71 I tipi di visione del mondo nella pittura

119 Appendice
La pittura concettuale

143 Stili tipici dell'arte nella poesia e nella musica

GENESI E SVILUPPO DELLA DOTTRINA DELLE VISIONI DEL MONDO IN HERMAN NOHL

1. Agli inizi degli anni Sessanta del Novecento, nel presentare una raccolta di saggi di Nohl edita per una collana della prestigiosa casa editrice Vandenhoeck & Ruprecht di Gottinga[1], l'allieva e stretta collaboratrice nonché futura biografa del pensatore di origine berlinese[2] apriva la sua Prefazione al volumetto con una serie assai interessante di considerazioni introduttive, che ancora oggi aiutano a collocare nella giusta dimensione

(1) H. Nohl, *Vom Sinn der Kunst*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Blochmann, Göttingen 1961. La collana era la *Kleine Vandenhoeck-Reihe*, la quale ospitò in un agile volumetto il frutto di quasi quarant'anni di lavoro di ricerca di Nohl in materia di estetica: *Vom Sinn der Kunst* (1946), *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* (1915), *Über den metaphysischen Sinn der Kunst* (1923), *Die mehrseitige Funktion der Kunst* (1924), *Zur Charakterologie des Kunstwerks* (1928), *Der Rhythmus* (1954), *Vom geistigen Wesen der Musik* (1952), *Das Ende der Kunst?* (1945), *Die Kunst und das Publikum* (1952).

(2) E. Blochmann, *Herman Nohl in der Pädagogischen Bewegung seiner Zeit 1879-1960*, Göttingen 1969. In Italia la studiosa è nota soprattutto per e attraverso il suo carteggio con Martin Heidegger (*Carteggio 1919-1969*, a cura di Roberto Brusotti, Genova 1991), della cui moglie Elfride ella era stata amica ed ex compagna di classe. Legatissima al Maestro, i suoi interessi spaziarono dalla pedagogia alla germanistica, dalla filosofia alla letteratura francese. Svolse il ruolo di docente presso la *Sozialen Frauenschule* di Thale in Sassonia. Successivamente insegnò Pedagogia presso la rinomata *Pestalozzi-Fröbel-Haus* di Berlino, presso la *Wernerschule* della Croce Rossa tedesca e l'*Istituto Centrale per l'Educazione e l'Istruzione* di Berlino. Nel 1933 con l'ascesa al potere di Hitler, a causa della propria origine semi-ebraica, preferì lasciare la Germania e si recò prima in Olanda e subito dopo in Inghilterra. Nel 1934 entrò come insegnante nel collegio femminile *Lady Margaret Hall* di Oxford. Nel 1945 ottenne l'incarico di docente in Scienze dell'educazione presso l'Università di Oxford. Nel 1947 le fu conferita la cittadinanza britannica. Nel 1952 fu invitata all'Università di Marburgo, con il compito di istituire la prima cattedra indipendente di pedagogia. Insegnò fino al 1960. Morì di cancro a Marburgo nel 1972.

e nel corretto ordine biografico e storico i vari interessi scientifici del proprio maestro e, in parte, cosa per noi più importante in questo contesto, anche l'origine dei suoi interessi filosofici per la tipologia di matrice diltheyana. Ecco, dunque, cosa vi scriveva la Blochmann: «Per chi ha sempre considerato Herman Nohl soprattutto un grande pedagogo (…), potrebbe sorprendere trovarlo qui come autore di opere di estetica. E tuttavia la disponibilità dell'editore a pubblicare nella piccola collana questi saggi, che lo stesso ottantenne aveva compilato poche settimane prima della sua morte, era fondata. Herman Nohl iniziò la sua carriera accademica come filosofo e soprattutto come studioso di estetica con la sua tesi di abilitazione del 1908 su *Die Weltanschauungen der Malerei*, pubblicata nel 1920 in una seconda edizione da Eugen Diederichs a Jena insieme al saggio sui *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, ristampato nella nostra raccolta. Nella *Prefazione*, con riferimento ad entrambi gli scritti, si legge: "Mi sarebbe piaciuto rielaborali insieme con alcune nuove idee che mi sono venute in mente nel corso degli anni e adattarli alla mia attuale coscienza artistica. Ma ora sono assorbito da altri compiti". Questi altri compiti erano proprio quelli pedagogici, che il dopoguerra imponeva a coloro che ricoprivano un ruolo così importante nel proprio tempo. Sebbene il fulcro della sua attività di insegnamento a Gottinga si spostasse dalla filosofia alla pedagogia, il suo amore per l'arte rimase un fattore determinante nella sua casa e il suo interesse per l'estetica nella sua vita. Lo dimostrano non solo le lezioni di estetica che teneva regolarmente e il libro che ne derivò, *Die ästhetische Wirklichkeit. Eine Einführung* (1935, 1954[2]), ma anche i saggi successivi al 1945 inclusi in questa raccolta». E a tutto ciò ella aggiungeva ancora: «A questo rapporto così diretto con la musica, la pittura e la poesia era forse legata la qualità più peculiare del suo spirito, quella libertà del tutto antiborghese, quella capacità entusiasmante di godere in senso spirituale, che lo legava agli artisti e spingeva questi ultimi a cercare non solo la sua amicizia, ma anche il suo giudizio. Non si stancava mai di risvegliare nei suoi allievi l'amore per l'arte, spinto dalla ferma convinzione che non esiste protezione migliore contro i limiti professionali o accademici, che così facilmente minacciano l'educatore, del rapporto con questo mondo completamente diverso, profondamente emozionante e gratificante della creazione umana. La sua pedagogia e il suo rapporto con i bambini

possono essere compresi appieno solo se si considera come essi nascono dallo stesso nucleo del suo essere, da cui nacque il suo amore per l'arte»[3]. Ma per meglio inserirsi in queste utili considerazioni della biografa e per introdurre altresì ulteriori dati piuttosto importanti, che servono a gettare maggior luce sui lontani esordi filosofici del giovanissimo Nohl, forse conviene procedere con ordine, risalendo alle primissime fasi della sua formazione culturale e spirituale. Infatti, diciamolo subito, da ciò emergerà che fin dall'inizio la tipologia applicata sistematicamente all'indagine estetica si inserisce in un quadro ben più ampio di portata filosofica, che include in sé sia un principio filosofico fondamentale, che costituisce una vera e propria costante dell'intera riflessione nohliana contrassegnando la sua nuova filosofia della vita[4], sia la funzione che la dottrina tipologica riveste nella ricerca storica dello spirito tedesco ovvero della cultura tedesca per quanto concerne il rapporto tra individuale e universale in una prospettiva neo-storicistica più in generale.

Nato il 7 ottobre 1879 a Berlino – dunque in concomitanza con la Duplice Alleanza conclusa a Vienna tra l'Austria-Ungheria e la Germania recentemente unificata sotto la guida del Cancelliere Otto von Bismarck – all'interno di una famiglia della media borghesia, che annoverava in sé generazioni di pastori e di insegnanti dediti all'attività pedagogica, l'adolescente Nohl deve la sua prima formazione culturale alla frequenza del *Gymnasium zum Grauen Kloster*, una scuola privata di tipo umanistico con sede nel centro di Berlino, ritenuta all'epoca una delle più prestigiose della Germania, nella quale insegnava il padre Hermann[5], riconosciuto studioso di filologia classica. A conclusione

(3) E. Blochmann, *Nachwort* a H. Nohl, *Vom Sinn der Kunst* cit., pp. 3 e 4. Il volumetto, a cui fa riferimento la studiosa e che raccoglie sia la tesi di abilitazione del 1908 sulle visioni del mondo nella pittura che il saggio del 1915 sugli stili tipici dell'arte, apparve presso l'editore jenese Diederichs col titolo: H. Nohl, *Stil und Weltanschauung* (Jena 1920); per la citazione dal *Vorwort* di Nohl a quest'ultimo, si veda in esso p. 1.

(4) Una *Philosophie des Lebens* che ha dietro di sé non riaperture o, peggio ancora, ricadute di stampo neo-irrazionalistico, ma che è piuttosto alla ricerca di una nuova forma di razionalità, di un nuovo modo di concepire la ragione e il suo esercizio: un disegno, questo, che con Dilthey e dopo Dilthey, lettore critico di Kant, abbiamo imparato a intendere nei termini di una critica della ragione storica, verso la quale sensibilissimo è il gusto teoretico di Nohl fin dagli esordi della sua riflessione filosofica.

(5) Sua madre Gabriele Nohl (nata Doepke) morì nel 1882, quando Nohl aveva appena tre anni. La famiglia era composta in totale da quattro fratelli, due (Johannes ed Ella) nati dal primo matrimonio del padre, e due (Lotte e Hilde) dal secondo matrimonio con Elise (nata Simon).

degli studi ginnasiali, dopo un primo interesse per la medicina, presto troncato perché scoraggiato dallo studio dell'anatomia, il giovane si dà, a partire dal semestre estivo 1898 fino alla primavera 1904, agli studi di storia e filosofia, prima con il filosofo Friedrich Paulsen, che nel 1896 era succeduto a Eduard Zeller sulla cattedra di filosofia morale proprio nella città di Berlino; poi con Wilhelm Dilthey, che nel 1882-1883 era stato chiamato anch'egli all'Università di Berlino in qualità di successore di Hermann Lotze. Nel 1902, anziché sostenere l'Esame di Stato come programmato, Nohl decide di redigere una dissertazione sul pensiero morale di Socrate, pensando alla possibilità di un'abilitazione dottorale. La breve ma assai originale dissertazione, in particolare per metodo di approccio alla tematica, preparata sotto la guida di Dilthey, viene completata nella primavera del 1904 e pubblicata in questo stesso anno col titolo *Sokrates und die Ethik*(6). Sempre in questo stesso lasso di tempo, su segnalazione dei propri docenti, egli viene anche insignito del *Jüngken-Stipendium*, una borsa di studio che lo rese finanziariamente indipendente da suo padre(7). Dunque, se è vero che da un certo momento in poi i suoi interessi preminenti saranno diretti in special modo alla prosecuzione dell'opera di Dilthey in campo pedagogico con l'intento di concepire metodologicamente ed epistemologicamente la pedagogia come scienza particolare dello spirito; è altresì vero che all'origine altri sono gli orientamenti e le sollecitazioni provenienti dall'ambiente accademico e culturale berlinese, come attestano non solo l'importante lavoro filologico condotto sui manoscritti del giovane Hegel e la già teoreticamente ambiziosa tesi di dottorato sull'etica di Socrate, ma anche l'ampio saggio critico su Herder, apparso nel 1905 come introduzione alla scelta antologica delle opere herderiane nell'edizione berlinese di Weichert(8) e che segna la prima e importante tap-

(6) H. Nohl, *Sokrates und die Ethik*, Tübingen und Leipzig 1904.

(7) A questi primissimi anni del 1900, e precisamente al settembre del 1903, risale anche un altro importante evento nella vita personale e affettiva di Nohl: il primo incontro con la viennese Bertha Oser, conosciuta durante una visita di uno dei borghi più belli di tutto l'arco alpino, Heiligenblut, famoso paese di alpinisti, che si erge ad un'altitudine di quasi 1300 metri in mezzo al Parco Nazionale Alti Tauri, dominato dal Grossglockner, la vetta più alta dell'Austria in Carinzia. Alla donna, dopo un breve fidanzamento di un anno, egli andrà in sposo il 12 maggio 1905.

(8) *Herders Werke in sechs Büchern*, Hrsg. von Herman Nohl, Berlin 1905. Questo assai ampio e articolato saggio introduttivo sarà poi raccolto e pubblicato prima nel volumetto H.

pa delle lunghe ricerche intorno al cosiddetto Movimento poetico-filosofico tedesco, queste ultime inaugurate da Dilthey dopo la metà degli anni Sessanta dell'Ottocento[9]. Ad esso farà seguito, nel 1908, la dissertazione di abilitazione all'insegnamento, che contrassegna, unitamente ad un altro saggio del 1915, l'origine degli interessi estetici di Nohl[10], contrassegnati dall'applicazione dei concetti ermeneutici diltheyani di «*Weltanschauung*» e di «*Typus*» anche al campo della creazione e produzione artistica. Sono, dunque, proprio questi lavori compiuti nell'area della ricerca estetica a caratterizzare per primo l'impegno scientifico di Nohl, portato poi a compimento con lo studio del 1935 su *Die ästhetische Wirklichkeit. Eine Einführung*[11].

Nohl, *Pädagogische Aufsätze* (Berlin-Leipzig 1918), poi nel grande e fondamentale volume apparso postumo H. Nohl, *Die Deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770–1830* (Herausgegeben von Otto Friedrich Bollnow und Frithjof Rodi, Göttingen 1970). Esso può essere letto ora anche in versione italiana nel volume H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830*, Traduzione e introduzione a cura di Giovanni Ciriello, Roma 2023, alle pp. 151-248.

(9) Parliamo della Prolusione accademica con cui Dilthey diede inizio al suo insegnamento a Basilea nel 1867, intitolata: *Il movimento poetico e filosofico in Germania tra il 1770 ed il 1880* (tr. it. di Giancarlo Magnano San Lio, in «Archivio di storia della cultura», XI, 1998, pp. 244-245). In essa, com'è noto, l'autore prendeva atto del fatto che «da una serie di condizioni storiche costanti» aveva avuto origine, nella Germania dell'ultimo trentennio del Settecento, un «movimento spirituale», che si era sviluppato in modo «unitario e continuo» e che, come una «totalità», si spingeva «da Lessing fino alla morte di Schleiermacher e di Hegel». Per Dilthey si trattava, cosa assai più rilevante, di riconoscere che la «potenza» propulsiva «nel corso di questo movimento» risiedeva nell'impulso, «fondato storicamente», che esso aveva dato alla costruzione di una visione della vita e del mondo, «nella quale lo spirito tedesco trovasse il suo appagamento». Per cui, se le epoche di questa visione della vita e del mondo furono costituite innanzitutto «dalle grandi creazioni dei nostri poeti», le quali, quanto al loro «contenuto», operarono «come una nuova filosofia»; a loro volta i «sistemi di Schelling, Hegel e Schleiermacher» costituirono «soltanto interpretazioni logicamente e metafisicamente» più articolate di questa stessa visione della vita e del mondo sviluppata in origine da «Lessing, Schiller e Goethe» (W. Dilthey, *op. cit.*, pp. 244-245). Sulla falsariga di queste indagini pioneristiche del proprio maestro s'innestano le ampie e costanti ricerche storiche di Nohl, che inserirà lo stesso Dilthey tra i maggiori rappresentanti della fase più matura del Movimento tedesco tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Per un'analisi più ampia e dettagliata di questo aspetto fondamentale del lavoro storico-filosofico nohliano, ci sia consentito rinviare al nostro studio: *Genesi e significato etico-culturale della storia dello spirito in Herman Nohl*, in H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830* cit., pp. 11-146.

(10) Facciamo riferimento rispettivamente ai due scritti di cui qui forniamo la versione italiana: H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* mit einem Anhang über die Gedankenmalerei (Jena 1908) e Id., *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* (Jena 1915), entrambi poi ristampati in volume in H. Nohl, *Stil und Weltanschauung* (Jena 1920).

(11) Frankfurt am Main (1954[2]; 1961[3]; 1973[4]). Partendo da una esposizione dei concetti estetici, Nohl sviluppa, attingendo a Kant, Goethe e Schiller, quella che egli definisce l'«Estetica

Connessi a queste semplici annotazioni di ordine biografico-intellettuale ci sono due aspetti che meritano di essere rilevati nella formazione di Nohl, allorquando giovanissimo tenta di inserirsi nell'ampio dibattito che rispettivamente, da un lato, s'interessa dell'origine e della natura della riflessione socratica considerata all'interno del più ampio quadro della cultura scientifica (medica in special modo) e filosofica della Grecia del V secolo; dall'altro, del complesso quadro della filosofia tedesca nell'ultimo trentennio dell'Ottocento e oltre, alla ricerca di quelle istanze che determinano, caratterizzano e alimentano la specificità sia della *Bildung* che della *Kultur* tedesca prima e dopo la unificazione del Paese, destinato ora a diventare una potenza emergente in Europa. Un primo aspetto più generale, per altro già evidenziato, è il fatto che Nohl si introduce in questi due dibattiti coltivando fin da ora ambizioni già apertamente teoretiche, come sta a dimostrare il lavoro storico-sistematico sull'etica socratica, non solo quando ritiene di aver individuato finalmente nella categoria tipologica, filosofico-ermeneutica diltheyana di idealismo della libertà (o della soggettività), il grimaldello metodologico più idoneo per entrare, ricostruire e comprendere la posizione della coscienza filosofica di Socrate; ma più ancora quando si appresta, fin dalle prime mosse della propria indagine, a formulare un principio che, mai smentito, accompagnerà l'intero arco della sua multilaterale riflessione. «La comprensione di un grande fenomeno storico – così scrive Nohl agli inizi del Novecento – è promossa sempre solo dal fatto che la posizione conoscitiva del proprio tempo, la sua nuova risposta agli interrogativi dell'esistenza illumina nuovamente il passato. La convinzione che la vita sia irrazionale e la impossibilità di riuscire a concettualizzare il comportamento etico dell'uomo mi ha dato la luce per orientarmi nel labirinto così intricato della questione socratica

---

dell'infinito», e conclude, riferendosi a Nietzsche, con una sezione intitolata *Il nuovo coraggio artistico. Lo stile come unità in tutte le manifestazioni di vita di un popolo*, nella quale, ancora una volta con significativi riferimenti a Dilthey, Nohl porta a termine l'opera concentrandosi sulla «forma nazionale», ovvero articolando la sua «convinzione» secondo la quale «tutti gli artisti forti» sarebbero «legati al popolo». Infatti, secondo Nohl, il nucleo di un'opera d'arte consiste nel fatto che «alla sua base c'è una forma nazionale sana e tipica. Allora l'arte non è più un elemento di divisione, ma di raccordo, non più una cosa misteriosa per gli esteti, ma l'espressione di un ideale, che tutti comprendono e che dice a un popolo ciò che vuole, perché in essa prende forma e corpo il sentimento oscuro, l'impulso indeterminato del popolo» (così in H. Nohl: *Die ästhetische Wirklichkeit. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 1935, pp. 215-216).

e, come penso, per trattare nuovamente in modo fecondo questo fatto che siamo chiamati a contemplare in eterno»[12]. A ben vedere, anche alla luce delle successive indagini, innanzitutto quelle intraprese intorno a Herder e alla cultura illuministica e post e anti-illuministica europea[13], non si tratta da parte di Nohl, altrimenti non avrebbe alcun senso il suo insistente intento di connettersi alle matrici metodologiche e gnoseologiche della filosofia diltheyana, di riaprire le porte ad esiti irrazionalistici e scettici con connesse ricadute relativistiche, ma piuttosto di istituire una distanza di sicurezza da un certo iper-razionalismo di marca scientistica e neo-metafisica, ovvero, da tutto ciò che comporta, in termini teoretici e pratici, la morta aridità dell'astrazione. Il valore della giovanile dissertazione, se un valore le si può ascrivere a livello di incipiente ricerca storico-sistematica, sta infatti innanzitutto nella valenza metodologica e gnoseologica che essa sente di poter assegnare alla tipologia diltheyana, considerata funzionale ad una possibile

(12) H. Nohl, *Sokrates und die Ethik* cit., p. 1.

(13) Nelle pagine del saggio su Herder così sarà enunciata la stessa tesi, anche funzionale a tessere i fili che congiungono il passato al presente, senza mummificarlo in un lontananza asettica con pretese iperrazionalistiche e scientistiche, che dall'idealismo in poi hanno fatto scuola: «[…] ancora tutt'oggi possiamo leggere questi scritti come se fosse la prima volta, talmente nuovo e rivelatore è l'effetto che essi tornano ad esercitare: questo vivere una nuova realtà, il primo contemplare la poesia delle origini e la vera religiosità, l'anelito alla comprensione e al godimento di un'esistenza immediata e l'indefessa lotta per il diritto della realtà contro la morta aridità dell'astrazione. Fino a che sussiste il contrasto tra intelletto e vita, fino a che esiste una scienza che pretende di fornire regole all'arte e di dettarle la materia, di stabilire o addirittura di dissolvere la religiosità, di incatenare l'eticità entro le proprie forme, anche i libri di Herder rimarranno come la più potente protesta contro il dominio unilaterale del concetto e delle leggi logiche. L'impulso originario dell'uomo fin dall'antichità ha dovuto continuamente difendersi dal giogo della riflessione […]. Quasi mai quanto oggi vi è stata una forte presa di coscienza del peso dell'erudizione e dell'influsso distruttivo, che l'intelletto esercita su ogni produzione e sentimento attivo. Ovunque emerge il bisogno di un contenuto che stia al di là dell'intelletto e della scienza, di una realtà che non sia fatta a pezzi e a brandelli dall'intellettualità. Tutti i nostri artisti, pittori e poeti, tutti gli uomini dal sentimento religioso, i nostri pedagogisti, tra i pensatori nel modo più appassionato Tolstoj e Nietzsche, combattono contro quest'esito. Qual è il rapporto che intercorre tra intelletto e vita? Quest'è, senza dubbio, il problema spirituale più importante del nostro tempo; e, a riguardo, trovare finalmente il confine o almeno la legge che li mette in relazione, e chiarirne il significato, sarebbe la conclusione di una lunga evoluzione. Qui Herder non ha fatto altro che lottare, ma conosco pochi che, al pari di lui, abbiano condotto questa lotta in modo così potente e dal profondo del cuore. Nessuno […] è stato in grado di strappare in tal misura la vita dalla sua sepoltura e aprire in noi tutte le fonti del sentimento» (H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830* cit., pp. 151-152).

soluzione della plurisecolare questione socratica. Il senso dell'assunto di Nohl, come traspare in maniera del tutto chiara anche e soprattutto dallo scritto del '15 con riferimento al Dilthey anti-metafisico[14], è che proprio la spinta accelerata in direzione di un logicismo acritico e astratto, con la sua fede assoluta di riuscire a incapsulare nel concetto l'intera esistenza, la vita intera, finisce per istituire forme edite e inedite di metafisiche e di scientismi, altra cosa dalla scienza quale esercizio e pratica critica della ragione, e alimentare così forme nuove di scetticismo relativistico. Il secondo aspetto, per altro emergente già da quanto sopra detto, è che questi giovanili interessi per l'arte (musica e pittura in particolare, oltre che per la poesia) e per la scienza dell'arte[15] non sono fini a se stessi per un puro gusto ed esercizio alla classificazione tipologica, ma sono strettamente congiunti a quegli interessi per la storia della cultura, la quale trova nel citato scritto su Herder la sua genesi e la sua fondamentale funzione per il presente storico nella sua apertura al passato. Non a caso è in primo luogo allo Herder cultore degli studi

(14) Coniugando lucidamente istanze tipologiche con istanze antropologiche, che sono alla base di tutte le grandi svolte nel pensiero di Dilthey e riassumibili nel concetto di «uomo intero», considerato cioè «nella molteplicità delle sue forze» quale «essenza volente, senziente e rappresentante» da porre «anche alla base della spiegazione della conoscenza e dei suoi concetti» (cfr. W. Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito. Tentativo di fondazione per lo studio della società e della storia*, volume I. Testo tedesco a fronte. Introduzione e apparati di Giovanni Battista Demarta, traduzione di Gian Antonio De Toni riveduta da Giovanni Battista Demarta, Milano 2007, p. LXI), Nohl così si pronunciava a proposito delle indagini intorno alla cosiddetta filosofia della filosofia di matrice diltheyana: «Un progresso in questo campo fu possibile solo quando Dilthey, partendo dal suo irrazionalismo, che non credeva più ad una soluzione sistematica dei problemi metafisici a mezzo di un nesso concettuale definitivo, fu in grado di interpretare la molteplicità dei sistemi filosofici sulla base di un limitato numero di posizioni ultime dell'uomo rispetto al mondo, le quali stanno insopprimibilmente l'una accanto all'altra e a partire dalle quali si poteva quindi comprendere fin nel dettaglio la struttura di suddetti sistemi. I dati principali della nostra vita, dai quali dipende la sua comprensione, non sono inquadrabili in un nesso razionale, in modo da dedurre l'uno dall'altro. E neanche i mezzi, con cui ci vengono forniti questi dati e con cui li registriamo o li colleghiamo, e le categorie in essi fondate sono deducibili gli uni dagli altri o risolvibili gli uni negli altri in termini di gradi: la conoscenza non si risolve nel sentimento né il sentimento nella volontà» (H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* cit., pp. 91-92).

(15) Anche semplicemente a scorrere le pagine e le poche annotazioni dei due scritti qui presentati, ci si rende conto con quanta padronanza il giovane Nohl coltiva la letteratura recente e meno recente su alcuni problemi e aspetti relativi all'arte moderna e a lui contemporanea, in primo luogo quella dedita, a partire da Schiller, alla classificazione, che lo condurrà a dire: « queste indagini devono collegarsi a quelle condotte da Schiller e Dilthey» (H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* cit., p. 95).

storici e guida dello movimento sturmeriano che il giovane Nohl rivolge la sua piena partecipe attenzione, nell'atto di cogliere la grande novità rivoluzionaria che il teologo di Mohrungen rappresenta all'interno del potente «spirito scientifico del XVIII secolo»: «fu lui a cogliere per primo il senso della ricerca storica: comprendere questa vita a partire dal suo sviluppo e impossessarsi – al di là del frammento che essa reca in sé – del suo intero contenuto, prendendo parte a tutte le sue forme, godendo e lasciando agire in sé con vivente comprensione ogni realtà, liberi dalla unilateralità del pensiero. E come egli è stato il primo a sentire questa sempre vera nuova disposizione della vita, l'anima della visione storica del mondo – la componente principale di ciò che egli intendeva per Umanità – così nessun altro è tornato ad esprimerla con tanta forza e bellezza come ha fatto lui. Nondimeno, egli non è riuscito a risolvere le grandi questioni che ne scaturirono, così come non ha risolto il dissidio che sussiste tra l'intelletto e le altre espressioni di vita della nostra anima; siamo ancora in attesa della risposta»[16]. Vita, anteriorità della vita, multilateralità della vita, pensiero e conoscenza come modi di essere della vita stessa, visione del mondo e della vita, posizione dell'uomo e della coscienza rispetto al mondo e alla vita: sono solo alcune delle fondamentali categorie reali di derivazione diltheyana con cui fin da subito ha inizio il lavoro filosofico nohliano. Non fanno eccezione scienza e conoscenza dell'arte, come si evince fin dall'apertura della dissertazione del 1908, allorquando si tratta di tracciare i precisi confini dentro i quali si muove di fatto la ricerca storico-sistematica: «La tematica che qui verrà trattata, rappresenta solo un aspetto della pittura, e segnatamente, in che misura la pittura è anche una visione del mondo, non qual è la sua essenza in generale. Per conseguenza, il lettore non si aspetti un'estetica della pittura, ma piuttosto solo un'indagine specialistica per stabilire se essa fornisce anche interpretazioni di questo mondo, come va concepito il processo in cui queste visioni del mondo hanno origine e come queste ultime si presentano sotto forma di immagini. Tuttavia, tali questioni, a dire il vero, mi sembrano costituire l'inizio di ogni estetica della pittura. Questa è stata la prerogativa dell'estetica speculativa, l'aver voluto *comprendere l'opera d'arte a partire dalla totale profondità*

(16) H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830* cit., p. 154.

della vita come una forma per trovare, esprimere e possedere il vero significato della vita stessa. Quando vi si rinuncia, l'arte perde la sua posizione di valore assoluto nella coscienza del mondo spirituale. Ma ritengo altresì che solo muovendo da qui diventa possibile concepire i rapporti decisivi tra le varie forme d'immagine, tra i fatti del creare e del fruire»[17].

Accanto a questi per più versi rilevanti interessi per l'etica e l'estetica non va assolutamente dimenticato un altro importante filone di indagini relative sempre ai fecondissimi anni jenesi[18], e, cioè, i nascenti interessi storici per la genesi e lo sviluppo della coscienza storica, concepita da Nohl come l'autentica seconda rivoluzione scientifica concomitante alla rivoluzione scientifica realizzata nel campo delle scienze naturali. Anche questo ulteriore interesse trova ora nel giovane il veicolo

(17) H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., p. 5. I corsivi sono nostri. Come non associare queste considerazioni a quelle enunciate dall'ultimo Dilthey, quelle relative al *Progetto di continuazione per la costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito*, quando si teorizza: «La vita è il fatto fondamentale che deve costituire il punto di partenza della filosofia: essa è ciò che ci è noto dall'interno, è ciò dietro a cui non si può ritornare. La vita non può esser portata dinanzi al tribunale della ragione. La vita è storica in quanto viene colta nel suo avanzare nel tempo e nella connessione produttiva che ne deriva» (si veda in W. Dilthey, *Scritti filosofici*, a cura di Pietro Rossi, Prima edizione eBook Torino 2013, p. 345). A riguardo, giungono *ad hoc* le acute osservazioni di Matteucci, che valgono a questo punto non solo per Dilthey, ma anche per Nohl, quando rileva che per Dilthey «l'arte e, più in generale, l'esperienza estetica, assurge a modello possibile proprio in quanto ripropone in sé questa immagine assolutamente anti-intellettualistica della vita e del mondo […]. È proprio con vita e mondo, con le loro strutture e le loro categorie, con la loro antinomicità e soprattutto con la loro storicità radicata in una temporalità tutta umana, che ha a che fare l'estetico, e solo in seconda battuta con qualcosa come la definizione dei concetti che ne servono la descrizione» (G. Matteucci, *Immagini della vita. Logica ed estetica a partire da Dilthey*, Bologna 1995, pp. 56-57).

(18) Gli anni jenesi saranno per più riguardi anni fecondissimi nell'attività accademica e culturale di Nohl, tanto che anche dopo il trasferimento a Gottinga metterà ancora a frutto i risultati di quella esperienza. Così, in anni a noi recenti, su lui si è potuto scrivere quanto segue: «A Jena, città che gli regalò diverse esperienze culturali, tenne conferenze sui temi dell'estetica e dell'etica, ma soprattutto sulla storia della filosofia. Qui anche l'influenza del "Movimento tedesco" (*Deutsche Bewegung*), che fu gradualmente trasformato dai suoi sforzi originali per evidenziare il contributo specifico della vita spirituale tedesca alla cultura europea, in un movimento per lo sviluppo dello spirito nazionale tedesco (…). Fu proprio in questa terza ondata del "Movimento tedesco" che Nohl ebbe l'opportunità di impegnarsi intensamente. Era particolarmente interessato ai problemi dell'educazione dopo esser venuto a conoscenza della famosa scuola di Wickersdorf e dei suoi creatori Gustav Wyneken, Paul Geheeb e Martin Luserk. Tuttavia, prima della prima guerra mondiale, anche se dovette dare lezioni di introduzione alla pedagogia, aveva ancora domande sull'educazione ai limiti del suo interesse scientifico. A quel tempo, la filosofia e l'estetica erano al centro della sua attenzione» (M. Gejdoš, *Herman Nohl - pedagogo e filosofo della cultura*, in «Facta Simonidis», 16 (2023), n. 1, p. 308).

a lui più congeniale nello svolgimento della sua attività di neo-docente. Infatti, il primo scritto riconducibile al tema è costituito da un manoscritto autografo, che riproduce in parte il testo della sua lezione di abilitazione all'insegnamento tenuta a Jena agli inizi del luglio 1908 col titolo *I compiti della storia della filosofia*. Sappiamo altresì che Nohl tenne per la prima volta un corso dal titolo "La coscienza storica, la sua genesi e i suoi problemi" nel semestre estivo jenese del 1910; che tornò a tenere, sempre a Jena, lo stesso corso l'anno successivo, nel semestre estivo 1911. Questo corso era stato da lui annunciato anche per il semestre jenese 1915-1916, ma non poté aver luogo a causa della sua chiamata alle armi. Sarà solo dopo la fine del primo conflitto mondiale e in concomitanza con la sua chiamata all'Università di Gottinga, nel 1920, che il giovane docente Nohl tornerà a tenere per la terza volta un analogo corso, precisamente nel semestre invernale 1921-1922, ripetuto, a distanza di tempo più o meno ravvicinata, nei semestri seguenti: in quello invernale del 1924-1925; in quello estivo del 1928, col sottotitolo indicativo di "Introduzione alla filosofia della storia"; in quello estivo del 1932; in quello invernale del 1936-1937; ancora in quello del semestre estivo del 1948 e del semestre invernale del 1951-1952 col titolo altrettanto significativo di "Filosofia della storia"; infine, in quello del semestre invernale del 1952-1953, che coincise col suo ultimo corso universitario prima del pensionamento. Dunque, per più di trent'anni di attività accademica, svolta tra le sedi di Jena e Gottinga, Nohl dedicò per ben dieci volte un corso di lezione sul tema[19].

Ebbene, riallacciandoci al filo del discorso della Blochmann, diciamo allora che è solo a partire dalla metà degli anni Quindici, verso il 1917, cioè in pieno primo conflitto mondiale, che Nohl darà alle proprie idee in campo pedagogico la loro «forma concreta»[20]. Nella vita accademica del giovane Nohl il trasferimento da Berlino a Jena nell'autunno del 1907 coincide non solo con il conseguimento dell'abilitazione all'insegnamento, avvenuto il 4 luglio del 1908, ma anche con il suo primo contatto con il Movimento giovanile, che sarà estremamente

(19) Su questi interessi rinviamo all'intero volumetto: H. Nohl, *Lezioni sulla coscienza storica*, Traduzione, Introduzione e Note a cura di Giovanni Ciriello, Presentazione di Fabrizio Lomonaco, Roma 2024.

(20) Cfr. E. Blochmann, *Herman Nohl in der pädagogischen Bewegung seiner Zeit 1870–1960* cit., p. 84.

importante per lo sviluppo della sua pedagogia intesa come scienza particolare dello spirito. Lo scoppio della Prima guerra mondiale vede Nohl tra gli arruolati nell'esercito tedesco: siamo nell'estate del 1915, l'anno in cui il giovane lascia Jena per essere addestrato in una caserma di Weimar e per andare a far parte dell'esercito di occupazione nella cittadina portuale belga di Gand. Ma, a causa di un infortunio al ginocchio e della forte miopia, gli sarà risparmiato l'invio al fronte e gli saranno affidati principalmente compiti di tipo amministrativo. Nonostante inizialmente egli condivida l'entusiasmo per il conflitto, l'esperienza del prolungarsi della guerra gli si trasformerà ben presto in una esperienza di frustrazione e di disperazione anche in conseguenza della perdita di molti suoi amici caduti al fronte. E solo alla fine della guerra, a metà novembre del '18, egli farà ritorno a Jena; un ritorno che segnerà in particolare l'inizio dei suoi interessi per la *Volkspädagogik* e lo vedrà, nel 1919, tra i membri fondatori della *Volkshochschule* in Turingia[21]. E d'ora in poi questa amara esperienza della guerra continuerà ad alimentare sotterraneamente la stesura delle sue opere in campo educativo. Sempre il 1919 segnerà un'ulteriore tappa importante nella vita accademica di Nohl: nell'estate di quell'anno giungerà la chiamata presso l'Università di Gottinga[22] e il 1 gennaio dell'anno successivo ha inizio la sua attività come docente ordinario di filosofia pratica – un lavoro

(21) Questo legame interno, assai stretto, tra esperienza lacerante della guerra e pratica pedagogica è testimoniato da un corso di lezioni su Schiller tenute da Nohl nel 1920 e poi per una seconda una volta nel 1946, per poi essere raccolte e pubblicate, nel 1954, in un volumetto dal titolo *Friedrich Schiller. Eine Vorlesung*. In esso, infatti, l'intento principale dell'allora quarantunenne professore era quella di «dare agli studenti di ritorno a casa dalla guerra una testimonianza della realtà dello spirito tedesco». L'obiettivo del corso, dunque, non era dettato da una pura e semplice «funzione scientifico-letteraria», ma piuttosto ad una «funzione pedagogica» (cfr. H. Nohl, *Friedrich Schiller. Un corso di lezioni*, Traduzione, Introduzione e Note a cura di Giovanni Ciriello, Roma 2025, pp. 71 e 72).

(22) Su Gottinga come importante centro universitario di studi mi paiono sempre ben lucide e utili le annotazioni che a suo tempo Dilthey forniva nel saggio del 1901 su *Il secolo XVIII e il mondo storico* (tr. it. di Flora Tedeschi Negri, Milano 19772, p. 99): «Durante tutta la seconda metà del secolo XVIII Göttingen è un centro di lavoro organico ed estremamente importante per le scienze storiche. l'opera dell'Illuminismo inglese e francese viene qui proseguita nel modo erudito, coerente e sistematico, caratteristico dell'attività universitaria tedesca. Fin dal suo sorgere nel 1734 Göttingen era la più moderna tra le università tedesche: qui le scienze mondane potevano svilupparsi indipendentemente da punti di vista teologici. Il contatto con l'Inghilterra ampliava l'orizzonte dell'intuizione storica e politica, favorendo l'influenza della scienza inglese (…). Così Göttingen divenne la principale sede degli studi storici in Germania».

di didattica e di ricerca che egli svolgerà sempre con particolare connessione con la pratica, come attestano la fondazione di un istituto di educazione presso il distretto di Lippoldsberg e l'affiliazione di esso al seminario pedagogico di Gottinga. È precisamente attraverso questo complesso di fattori di organizzazione del lavoro teorico e pratico che a Gottinga egli diventerà l'asse portante del movimento di riforma educativa, che trovò allora il proprio organo nella pubblicazione dei cinque volumi del *Handbuch der Pädagogik*[23], di cui Nohl fu co-direttore insieme a Ludwig Pallat.

2. Come già anticipato, i due scritti giovanili di Nohl, apparsi ai primi del Novecento rispettivamente con i titoli *Die Weltanschauungen der Malerei* e *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, successivamente furono raccolti e fatti ristampare dallo stesso Nohl in un unico volumetto col titolo *Stil und Weltanschauung*[24]. Questi interessi estetici, legati ad un progetto in cui Nohl intendeva riprendere la classica distinzione romantica tra arte ingenua e sentimentale, tra arte classica e romantica, oggettiva e soggettiva teorizzata da Schiller[25], Friedrich Schlegel[26] e da Hölderlin[27], fanno sì che egli, seguendo il suggerimento dell'amico Willy Kabitz, già frequentatore delle lezioni diltheyane e futuro studioso

(23) H. Nohl-L. Pallat (Hrsg.), *Handbuch der Pädagogik von 1928 - 1933 komplett in 5 Bänden*, Langensalza 1928-1933.

(24) Il secondo studio, come è emerso dalla elencazione dei saggi raccolti dalla Blochmann nel citato *Vom Sinn der Kunst*, ebbe una terza edizione in quest'ultima raccolta.

(25) Ovviamente il riferimento va al saggio apparso nel dicembre del 1795 su «Die Horen» col titolo *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Insieme alle pagine del manoscritto principale sul Movimento tedesco dedicate a Schiller (si veda in H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830* cit., pp. 404 e sgg.) e alle pagine di un denso saggio del '46 su *La poesia lirica di Schiller* (si veda sempre in H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830* cit., pp. 527-545), quelle del citato saggio *Friedrich Schiller* dei primi anni Cinquanta costituiscono senza dubbio quelle più ampie ed organiche, e racchiudono ben tre chiave di lettura per un approccio alla interpretazione di Schiller da parte di Nohl. Per quest'ultimo aspetto ci sia consentito rinviare al nostro saggio introduttivo (*Schiller tra storia dello spirito tedesco, istanze pedagogiche e dottrina dei tipi di visione del mondo*) a H. Nohl, *Friedrich Schiller. Un corso di lezioni* cit.

(26) Com'è noto, nel suo saggio giovanile del 1797, *Über das Studium der griechischen Poesie* Schlegel tendeva a privilegiare l'oggettività e la bellezza dell'arte antica, considerandola superiore alla poesia moderna, che era solo "individuale".

(27) Al proposito naturalmente il rinvio va agli *Aufsätze über das Wesen der Dichtkunst*, che Hölderlin compose tra l'ottobre del 1799 e l'inizio del 1800.

e docente di filosofia dell'educazione[28], s'immerga nella lettura di due importanti contributi di estetica pubblicati da Dilthey tra il 1886 e il 1887. Sono, per la precisione, i due saggi apparsi rispettivamente col titolo *Immaginazione poetica e follia* e *L'immaginazione del poeta. Materiali per una poetica*[29], nei quali l'autore, ancor prima di redigere e pubblicare le sue *Idee su una psicologia descrittiva e analitica*[30], che sono del 1894, metteva fecondamente a frutto e alla prova quelle istanze psico-antropologiche e gnoseologiche che per lui costituivano l'architrave per una rifondazione critica delle scienze dello spirito[31]. Ebbene, pro-

(28) Nato a Berlino il 5 maggio del 1876 (morirà a Münster il 23 luglio del 1942), Kabitz si diplomò al *Gymnasium zum Grauen Kloster* di Berlino nel 1895 e in seguito intraprese gli studi di filosofia, di storia e di filologia tedesca presso l'Università di Berlino, avendo tra i suoi docenti Dilthey, Heinrich von Treitschke e Friedrich Paulsen. Nel 1901 conseguì il dottorato presso l'Università di Berlino e nello stesso anno fu incaricato dall'Accademia Prussiana delle Scienze di curare la revisione delle opere di Leibniz. Iniziò a lavorare a questa edizione a Hannover nel 1903, un lavoro di curatela che portò alla pubblicazione dei seguenti due volumi: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Reihe 6: *Philosophische Schriften*, Bd. 1: 1663-1672 (Akademie-Verlag, Berlin 1930); Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Reihe 6: *Philosophische Schriften*, Bd. 2: 1663-1672 (Akademie-Verlag, Berlin 1966). Nel 1905 ottenne l'abilitazione come docente universitario presso l'Università Tecnica di Hannover, dove insegnò come docente privato di filosofia fino al 1907. Dal 1908 fu docente privato di filosofia e pedagogia presso l'Università di Breslavia, dove conseguì una seconda abilitazione nel 1908 e ottenne il titolo di professore nel 1914. Nel 1915 divenne professore associato all'Università di Münster, dove ottenne nel marzo del 1921 la cattedra di filosofia e pedagogia. Tra i suoi scritti ricordiamo la dissertazione *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Fichteschen Wissenschaftslehre aus der Kantischen Philosophie* (Berlin 1902; Nachdruck 1968); *Die Philosophie des jungen Leibniz. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte seines Systems* (Naumburg 1908); *Gottfried Wilhelm Leibniz: Leben, Werke und Lehre*, in «Geschichte der neueren Philosophie», Bd. 3 (1920), pp. 710-780.

(29) Entrambi questi scritti possono essere letti anche in versione italiana nel volume: W. Dilthey, *Estetica e poetica. Materiali editi e inediti (1886-1909)*, a cura di Giovanni Matteucci, Milano 1992, rispettivamente alle pp. 63-76 e 77-224.

(30) Ora consultabile in versione italiana nel volume: W. Dilthey, *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti 1860-1896*, a cura di Alfredo Marini, Milano 1985, alle pp. 351-444.

(31) Com'è noto ai suoi lettori, è fin dal suo saggio giovanile su Novalis, apparso sui «Preußische Jahrbücher» nel 1865, che Dilthey manifesta il proprio saldo ancoraggio a una «*Realpsychologie*», ad una psicologia, cioè, concreta, capace di sondare la effettiva e vitale natura dell'uomo quale essere storico, le cui «descrizioni» potessero rendere così comprensibile l'intera totalità della vita psichica. Purtuttavia, di qui il senso originariamente critico del programmato statuto antropologico delle scienze dello spirito, tra cui s'inserisce la biografia come loro modello, Dilthey in questi stessi anni non lesinava critiche a una certa tendenza «psicologizzante», imputabile a diversi importanti biografi contemporanei e in voga parimenti presso francesi, inglesi e tedeschi, tanto nell'ambito della «letteratura storica», quanto nel panorama della «letteratura di finzione». Ed era il caso, tanto per addurre un esempio, della lunga recensione da lui dedicata

prio la realizzazione di questo progetto richiederà a Nohl il proposito di applicare gli strumenti dell'estetica diltheyana anche allo studio delle arti figurative e, in un secondo momento, a quello della musica e della poesia. La realizzazione della prima parte di questo progetto si concretizzerà, per l'appunto, con la stesura della tesi di abilitazione del 1908; mentre la seconda parte di esso coinciderà con la stesura della conferenza del 1915 sugli stili tipici nella poesia e nella musica.

Ora, ricostruire la genesi di questo progetto e determinare quale sia stato l'effetto che suscitò in Nohl la lettura di questi due scritti diltheyani, è possibile sulla base di una lettera che il giovane indirizzò al proprio ammirato e amato Maestro. In essa così Nohl si rivolge al professore Dilthey nella sua veste di consigliere segreto[32]: «Stimatissimo signor Consigliere segreto, quando nell'estate scorsa mi sono occupato di Hölderlin, mi si son ridestati dei pensieri, che avevo sviluppato da studente insieme con un mio amico e che mi hanno talmente avvinto, che mi son visto costretto a considerare alla loro luce tutto ciò che mi era capitato tra le mani. Ma non riuscii a far luce su di essi, finché un giorno non mi sono imbattuto per caso nel Suo splendido saggio sull'immaginazione del poeta pubblicato nella "*Zeitschrift für Völkerpsychologie*", che mi ha aperto nuovi territori. Ho letto poi la Sua fondazione della

al *Jean Jacques Rousseau* di Friedrich Brockerhoff, del 1863, nella quale emergevano non poche riserve rispetto al tentativo, proposto dal biografo di Rousseau, di una «ininterrotta interpretazione psicologica del materiale disponibile». «Noi non vogliamo discutere la teoria di fondo […] – sottolineava in proposito Dilthey – ma dubitiamo, anche dal punto di vista di questa rispettabile prospettiva, del metodo biografico attraverso cui questa viene applicata alla storia dei singoli individui» (W. Dilthey, *Rousseaus Entwicklungsgeschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. XVI: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts Aufsätze und Rezensionen aus Zeitungen und Zeitschriften 1859-1874*, hrsg. von Ulrich Herrmann, Stuttgart 19852, p. 430). Di qui allora il più maturo tentativo dell'*Einleitung in die Geisteswissenschaften* di rintracciare la giustificazione più profonda della posizione autonoma delle scienze storico-sociali nell'analisi del «vissuto complessivo» del mondo spirituale, nella sua «incommensurabilità» con ogni esperienza dei sensi sulla natura. Gli stati di fatto nella società, infatti, sono per noi comprensibili, dirà il Dilthey del 1883, «da dentro», li possiamo «ricalcare» in noi, laddove, invece, la natura è per noi muta, è solo qualcosa di «esterno». Di conseguenza, è la società a costituire il nostro mondo, poiché al di fuori delle «unità psichiche», che costituiscono l'oggetto della psicologia, non si dà alla nostra esperienza «alcun fatto spirituale» (cfr. W. Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito. Tentativo di fondazione per lo studio della società e della storia*, a cura di Giovanni Battista Demarta, Milano 2007, pp. 15, 55, 69).

(32) Nelle università tedesche dell'epoca si trattava di un titolo accademico conferito per meriti accademici e come riconoscimento di prestigio, che indicava l'importanza di un docente nel proprio campo di studi.

poetica apparsa nel volume di Zeller. Qui già era stata definitivamente percorsa la via, che io avevo oscuramente presagito. Ma proprio l'unico rapporto, che mi ha più profondamente colpito per averlo io stesso vissuto, parlo del rapporto tra poesia soggettiva e oggettiva, Lei l'aveva, è vero, spesso toccato, e per la precisione nella storia dell'evoluzione di Goethe, ma non ne ha dato una fondazione sistematica. Qui credo di poter ora proseguire per la strada che Lei mi ha indicato, e desidero ardentemente dedicare a questo compito il mio primo lavoro. Ma non vorrei compiere alcun passo senza aver prima ascoltato da Lei, stimato signor Consigliere segreto, una parola di assenso. Non avendo osato venire personalmente da Lei con una mia richiesta, allego alcuni fogli, perché Lei possa dare un'occhiata ai miei pensieri fondamentali. Non sono altro che prime linee tracciate molto schematicamente, potrei fornirne un numero molto maggiore, ma ritengo che anche in questa forma non Le sfuggirà il loro valore o disvalore. L'obbiettivo è certamente quello giusto, si tratta dell'antico problema; la questione è un'altra, e cioè se Lei ritiene che io sia sulla strada giusta. Che sia necessario analizzare ancora una volta quella opposizione, mi risulta sempre più chiaro quanto più vado studiando l'estetica attuale e la storia della letteratura. Infine, un ultimo problema, e cioè se Lei mi ritiene capace di un sì difficile esordio. Io posso solo dire che la spinta interiore a dedicarmi seriamente a questo problema mi fa dimenticare ogni altra cosa, e così La prego cortesemente, stimatissimo signor Consigliere segreto, di dare un'occhiata ai fogli qui allegati e, nel caso Lei tragga l'impressione che valga la pena di approfondire tale problema, di consentirmi un colloquio con Lei, diversamente di scrivermi per lo meno una parola, che mi liberi dall'inquietudine in cui io verso da settimane»[33]. Erano, queste parole rivolte accoratamente e insistentemente al grande filosofo e storico dell'università di Berlino, un modo per assicurarsi di non tradire il

(33) Abbiamo letto il testo di questa lettera non datata, ma sicuramente risalente ai primi anni del Novecento, in E. Blochmann, *Herman Nohl in der pädagogischen Bewegung seiner Zeit 1870-1960* cit., pp. 29-30. L'amico, di cui qui si parla, naturalmente è il citato Kabitz. Quanto a Goethe, è noto come la figura del grande autore del *Faust* sia presente fin dai primi anni di formazione di Dilthey: infatti, una delle prime testimonianze, probabilmente la prima in assoluto, risale alla primavera del 1852, quando Dilthey aveva appena diciannove anni. Ad ogni modo, il riferimento di Nohl va alla parte centrale del primo saggio diltheyano su Goethe: l'articolo *Sull'immaginazione del poeta*, pubblicato nel 1877, poi rielaborato con il titolo *Goethe e la fantasia poetica* per la sua pubblicazione nel volume *Esperienza vissuta e poesia* del 1906.

fondamentale principio ermeneutico posto da Dilthey a base dell'intera conoscenza storica come conoscenza delle oggettivazioni dell'uomo nel mondo storico; un principio che già la menzionata lezione di abilitazione del giovanissimo Nohl dimostrava di aver recepito nel suo profondo significato, quando così scriveva con particolare riferimento al compito spettante allo storico della filosofia: «Mi sembra che il compito possa essere risolto solo – e qui seguo *Dilthey* – se si riesce a ricavare quelle conoscenze oggettive dalla storia stessa, che poi a loro volta serviranno alla comprensione della storia. In tal modo, la storia diventa una forma di conoscenza, che corrisponde con la coscienza moderna della vita, quale appare nelle opere poetiche, ovvero con quella coscienza che non conosce più nessun'altra comprensione della vita eccetto quella che deriva dalla vita stessa; solo che questa forma di conoscenza espande la vita soggettiva alla completezza e all'obiettività dell'intera storia»(34).

Tuttavia, pur incrociando e aderendo in più punti di rilevante importanza alla teoria filosofica ed estetica diltheyana, a cominciare dalla più generale posizione anti-metafisica del Maestro espressa proprio nel saggio estetico del 1887(35) e dalla correlazione tra arte e vita, tra arte e

(34) H. Nohl, *I compiti della storia della filosofia*, in Id., *Lezioni sulla coscienza storica*, cit., p. 121. Ci sembra ancora una volta risentire l'ultimo Dilthey, quando, transitando dalla sfera della ragione pura a quella della ragione storica negli *Abbozzi di una critica della ragione storica*, considera la storia come l'orizzonte trascendentale del pensiero umano, identificando il materiale della storia con la vita stessa. Scriveva, infatti, Dilthey in una pagina esemplare per il tono anti-relativistico che vi si respira: «La vita è la pienezza, la molteplicità, l'azione reciproca di ciò che è uniforme nell'esperienza vissuta di questi individui. Essa è per la sua materia identica con la storia. In ogni punto della storia c'è vita […]. La storia è soltanto la vita concepita dal punto di vista dell'intera umanità, la quale forma una connessione» (W. Dilthey, *Progetto di continuazione per la costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito* cit., p. 341).

(35) «Ci si è abituati a considerare il pensiero nel senso del ragionamento logico la prestazione suprema dell'intelletto. La filosofia metafisica, con il suo culto della ragione intesa come pensiero astratto, ha esercitato anche in questo caso [quello dell'«acume rimuginante del folle» con le sue «idee deliranti» espresse «in forme logicamente corrette»] la propria influenza. Suscita meraviglia vedere tanta capacità di ragionamento conservarsi in una vita psichica rovinata». A fronte delle astrattezze del pensiero metafisico e del suo correlato gnoseologico, ovvero l'intellettualismo e il logicismo, «oggi» è alla grande lezione impartita dall'«antropologia» e dalla «storia dell'arte» che occorreva, secondo Dilthey, rivolgersi, onde «risalire alla natura dell'arte stessa. Con imparziale scientificità, esse offrono gli strumenti per guardare in faccia le questioni e i fatti estetici senza farsi sviare da una metafisica estetica tradizionale» (W. Dilthey, *L'immaginazione del poeta. Materiali per una poetica* cit., pp. 148 e 229-230). E ancora più esplicito, tra le numerose carte diltheyane che si potrebbero citare a riguardo, è il frammento del cosiddetto *Progetto del 1892-1894*, il cui titolo doveva essere *Poetica. Tentativo di applicazione di un metodo antropologico e comparativo alla materia della letteratura*, nel quale, riferendosi all'estetica metafisica,

significatività, tra arte e tipicità[36], l'approccio dell'allievo alla tematica

Dilthey annotava ancora: «La caratteristica di questa estetica è che da princìpi derivati metafisicamente vengono dedotte le regole del creare […]. L'estetica metafisica è diventata inefficace. La caduta della stessa metafisica l'ha trascinata con sé. L'insicurezza di ogni spiegazione a partire da fondamenti ultimi è diventata palese» (in W. Dilthey, *Estetica e poetica. Materiali editi e inediti (1886-1909)* cit., pp. 308 e 309).

A sottolineare questa svolta radicale attuata da Dilthey in senso anti-metafisico è la considerazione di Nohl, quando nel 1915 connette la possibilità di una «distinzione tipologica», di «distinzioni tipiche» all'interno delle «forme storiche degli stili» artistici e delle stesse arti proprio all'atto del superamento delle istanze metafisiche di varia matrice romantica. «Un progresso in questo campo fu possibile solo quando Dilthey, partendo dal suo irrazionalismo, che non credeva più ad una soluzione sistematica dei problemi metafisici a mezzo di un nesso concettuale definitivo, fu in grado di interpretare la molteplicità dei sistemi filosofici sulla base di un limitato numero di posizioni ultime dell'uomo rispetto al mondo, le quali stanno insopprimibilmente l'una accanto all'altra e a partire dalle quali si poteva quindi comprendere fin nel dettaglio la struttura di suddetti sistemi» (H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* cit., p. 92).

(36) «*La poesia* – così scrive sempre Dilthey nella parte introduttiva del saggio su *Goethe e la fantasia poetica*, in cui l'autore enuncia uno dei principi chiave della sua antropologia gnoseologica, quello della correlazione uomo-mondo – *è rappresentazione ed espressione della vita*. Essa esprime l'esperienza che l'uomo fa della vita e rappresenta la realtà esterna della vita medesima […]. Nella vita mi sono dati il mio io nel suo ambiente, il sentimento della mia esistenza, un atteggiamento e una condotta di fronte agli uomini e alle cose intorno a me; tutto ciò esercita una pressione su di me o mi adduce forza e gioia di vita, pone a me delle esigenze e viene a prendere un posto nella mia esistenza. Così ogni cosa ed ogni persona ricevono forza e colorito dai miei rapporti con la vita […]. Questo contenuto di vita nel mio io, nei miei stadi d'animo, negli uomini e nelle cose intorno a me, ne forma il valore vitale […]. Questo e null'altro è ciò che la poesia ci fa anzitutto vedere. *Il suo oggetto non è la realtà, quale esiste per un soggetto conoscente*, […] *il poeta si volge a ciò che è significativo*. E quando poi il ricordo, l'esperienza della vita e il suo contenuto ideale sollevano in una sfera di tipicità questo nesso fra vita, valori e significati, quando l'avvenimento cioè diventa esponente e simbolo di un universale e i fini e i beni della vita assurgono a ideali, allora anche in questo contenuto poetico universale riceve espressione non una conoscenza della realtà ma la più vivida esperienza dei rapporti della nostra esistenza col senso della vita […]. Questa è la relazione fondamentale fra vita e poesia, da cui dipende ogni forma storica di poesia […]. *Nella vita sono contenute le forze operanti nella fantasia*». Di qui le altrettante rilevanti considerazioni inerenti al nesso tra esperienza vissuta e poesia, tra cui la seguente: «Ogni genuina opera poetica infatti enuclea da quella parte di realtà che rappresenta una caratteristica della vita che non era stata ancora vista prima. Dando evidenza alla concatenazione causale di vicende e di azioni fa anche rivivere i valori spettanti ad un avvenimento e alle sue singole parti nella trama di tutta la vita. *L'avvenimento viene sollevato così al suo significato* […]. La genialità dei più grandi poeti consiste appunto nel prospettare l'avvenimento in modo tale che da esso si irradi la luce del rapporto tra la vita ed il suo senso. *La poesia ci apre così l'intelligenza della vita*. Con gli occhi di un grande poeta noi scopriamo il valore e il nesso delle cose umane. *Così, nel substrato della creazione poetica sono contenuti un'interiore esperienza personale, la comprensione di situazioni altrui, l'allargamento e l'approfondimento di esperienze intellettuali*» (si veda in W. Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin*, tr. it. di Nicola Accolti e Gil Vitale, Genova 1999, pp. 179-181 e 198-199. I corsivi sono nostri). Sempre sul nesso tra vita, esperienza della vita e visione del mondo naturalmente vanno tenute nella massima considerazione le tarde pagine del notissimo saggio

esige un consistente ampliamento teoretico della dottrina delle visioni del mondo, nella misura in cui non ci si può arrestare a quanto Dilthey argomentava nei primi anni del Novecento in uno dei suoi più noti e discussi saggi. «L'arte si è sviluppata, in un primo momento, sotto l'influenza della religione. La materia sacra è il suo oggetto più prossimo; gli scopi della comunità religiosa si fanno valere nell'architettura e nella musica; in questa connessione l'arte ha elevato il contenuto della religiosità fino all'eternità in cui scompaiono i dogmi transitori, e da questo contenuto è scaturita la forma interna dell'arte più elevata – come mostrano l'epica religiosa di Giotto nella pittura, la grande architettura ecclesiastica e la musica di Bach e di Händel. Ciò che costituisce il cammino storico del rapporto dell'arte con le visioni del mondo è il fatto che la costituzione vitale dell'artista è pervenuta a una libera espressione in conformità a questo approfondimento religioso dell'arte. Ciò non dev'essere cercato nell'inserimento di una visione della vita nell'opera d'arte, bensì nella forma interna della formazione artistica»[37]. Al che Nohl, lo stesso che sollecitava a più riprese il proprio Maestro ad esprimere un giudizio, quale che fosse, sui primi risultati prodotti dalle proprie indagini, ed ora se ne comprende la ragione, così si esprimeva liberamente nei confronti degli assunti diltheyani: «Ma persino Dilthey, che ha dato alla storia della letteratura questa prospettiva più elevata, ritiene che la pittura non abbia alcuna possibilità di dare una visione del mondo. Di conseguenza, il compito che ci spetta ne presuppone dapprima un altro: dimostrare in primo luogo che è possibile una visione del mondo nella pittura»[38].

---

del 1911 su *I tipi di visione del mondo e il loro sviluppo nei sistemi metafisici* (in W. Dilthey, *La dottrina delle visioni del mondo*, a cura di Giancarlo Magnano San Lio, Napoli 1998, pp. 173-175).

(37) W. Dilthey, *L'essenza della filosofia*, in Id., *Scritti filosofici* cit., p. 557; analoghe considerazioni riportate quasi letteralmente, in particolare quelle decisive intorno alla significatività, sono presenti ne *I tipi di visione del mondo e il loro sviluppo nei sistemi metafisici* cit., alle pp. 188-189. A riguardo, di diversa opinione è il Dilthey di un frammento databile tra il 1895 e il 1905 dal titolo *L'arte come esposizione di una concezione del mondo e della vita*, quando osserva a proposito dell'arte quanto segue: «È un grave errore porla, con i romantici, in relazione alla religione perché collegata al contenuto di questa nelle sue supreme attività […]. L'arte porta a rappresentazione poeticamente e musicalmente la vitalità dapprima per via diretta nel canto. E in particolare intuitivamente, in una elementare oggettivazione della vitalità interna e nel semplicissimo linguaggio figurato della nostra vitalità, nella sequenza di suoni […]. Ragioni per cui il canto è la primissima forma poetica», come gli veniva di concludere con assonanze herderiane (si veda in W. Dilthey, *Estetica e poetica. Materiali editi e inediti (1886-1909)* cit., pp. 286-287).

(38) H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., p. 12.

Dopo averne dato già prova nella ricerca sull'etica socratica, quindi, in relazione ad un particolare sistema filosofico riconducibile ad una specifica *Weltanschauung*, a una determinata visione del mondo rappresentata dall'idealismo della soggettività, esprimendo qui tutto il proprio apprezzamento per le ricerche storico-sistematiche condotte da Dilthey(39), ampliandone altresì la sfera d'azione con il potenziarne le categorie ermeneutiche di accesso al mondo della creatività umana, in questi termini principiava allora la più articolata indagine sulle visioni

(39) Questo sincero e libero apprezzamento del valore di queste ricerche, basato per altro su di una profonda conoscenza dello sviluppo della tematica diltheyana, sarà ribadito da Nohl nel saggio del 1908 in questi precisi termini: «Dilthey è partito dunque da un punto decisivo, quando si è messo alla ricerca della morfologia dei sistemi filosofici basandosi sulla conoscenza esatta della storia della filosofia […]. Ora, l'analisi storica, prendendo le mosse dalle connessioni storiche e dal senso di affinità esistente tra i sistemi, riscontrò la possibilità di distinguerne tre tipi dalla struttura fondamentalmente differente, che fin dal principio coesistono l'uno accanto all'altro e che nel corso dello sviluppo storico, sotto la spinta di nuove condizioni di pensiero, acquisiscono una formazione sempre più raffinata: i sistemi del naturalismo compreso il Positivismo, i quali affondano le loro radici nella potenza superiore del mondo esterno e delle sue leggi, i sistemi dell'idealismo oggettivo, il quale muove dall'unità tra corpo e spirito conferendo al mondo una connessione psichica, e i sistemi dell'idealismo soggettivo o dell'idealismo della libertà, il quale sostiene l'indipendenza dello spirito dalla natura e comprende il mondo a partire dalla personalità morale […]. E poiché ogni volta muoveva da un diverso rapporto vitale, nel quale si rivelava la natura della realtà, le nacquero tre mondi diversi, ciascuno con categorie proprie, con ideali propri, e tra questi mondi non c'è alcun conflitto concettuale, poiché il concetto che vale in uno, diventa insignificante nell'altro, essi possono essere coerenti solo al loro interno. *La loro fondazione ultima per noi deriva dall'analisi dello stato di fatto della nostra struttura psichica, nella quale sono legate indipendentemente l'una dall'altra l'esperienza vissuta di un mondo esterno, il quale può essere conosciuto solo dall'esterno, l'esperienza vissuta della nostra esistenza come di un intero dotato di senso nel sentimento, e l'esperienza vissuta dell'atto volitivo, il quale condiziona un oggetto trattenuto*». Per poi leggere immediatamente in senso programmatico quanto segue in ordine di verifica della stessa dottrina diltheyana: «*Ora, quanto al valore di verità di questa soluzione, sarà di estrema importanza se essa troverà conferma in tutt'altro campo, nella misura in cui i contrasti stilistici della pittura, da cui siam partiti, si riveleranno come gli sviluppi delle medesime esperienze vissute primordiali nell'intuizione artistica*» (H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., pp. 15-17. I corsivi sono nostri). Non sarà inutile tener presente che il primo riferimento di Nohl va qui allo scritto diltheyano *Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, apparso nel 1898 nell'undicesimo volume dell'«Archiv für Geschichte der Philosophie», l'importante e prestigiosa rivista fondata nel 1888. Nato da una relazione annuale sulla filosofia post-kantiana, esso fu pubblicato in rivista da Dilthey avvalendosi del contributo di due suoi allievi, Alfred Heubaum e August Schmekel. Il saggio sarà poi ripubblicato proprio a cura di Nohl nel volume quarto delle *Gesammelte Schriften* (Stuttgart 19592, pp. 528-554). Mentre il secondo riferimento rinvia all'intero saggio sull'essenza della filosofia. Ma in una delle note delle pagine successive il giovane Nohl mostra bene di conoscere l'allora nota produzione diltheyana in fatto di tipologia, incluso il gran saggio del 1911 su *I tipi di visione del mondo*.

del mondo all'interno della pittura: «Chi oggi si trova felicemente dinanzi ai dipinti di Feuerbach, non ritroverà domani la via che da Leibl conduce fino ad essi, per rifare una seconda volta l'esperienza al contrario: quello che egli ha appena ammirato appieno qui, là perde ogni senso. In questi dipinti vi sono due mondi diversi, raffiguranti una realtà diversa, composti da un materiale diverso, con leggi diverse, ed essi determinano l'atteggiamento psichico dell'osservatore in modo fondamentalmente diverso. Questa esperienza vissuta è tipica, anziché Feuerbach e Leibl ci potrebbero essere anche Marées e Menzel oppure Feuerbach e Böcklin, e così via. Sono tutti artisti provenienti da uno stesso popolo e da una stessa epoca, cresciuti nella stessa battaglia contro una forma d'arte obsoleta e, tuttavia, nei loro dipinti sembrano provenire da astri diversi, i cui organismi non hanno alcuna affinità tra di loro [e] nelle opere del passato, che nessuno osa più mettere in discussione, capita la stessa cosa. Quale ponte conduce dal mondo dei dipinti di Michelangelo al mondo dei dipinti di un Velasquez e di un Hals oppure a quello di Tiziano? Anch'essi hanno ciascuno una loro diversa estetica, vale a dire, le leggi della loro creazione sono profondamente diverse, e questi contrasti sono stati così percepiti e formulati anche allora»[40]. Al pari e forse ancor più dei sistemi filosofici con la loro pretesa alla validità universale in sede teoretica[41], anche la produzione pittorica, i dipinti e gli stili artistici, nel loro sviluppo storico e nella loro molteplicità, è assoggettata alla immane e inarrestabile potenza relativizzatrice della coscienza storica, che non fa che alimentare contraddizioni e scetticismo nella sfera di ciascun prodotto, di ciascun sistema culturale. In un'attenta analisi della storia della pittura e degli stili artistici e dei loro rappresentanti noti e meno noti, moderni e contemporanei,

(40) H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., p. 7.

(41) «Tra le cause che alimentano continuamente lo scetticismo – osservava Dilthey nella introduzione al saggio del 1911 a proposito della disputa tra i sistemi metafisici – una delle più incidenti è l'anarchia dei sistemi filosofici. Tra la coscienza storica della loro illimitata molteplicità e la pretesa, di ciascuno di essi, di possedere una validità universale sussiste una contraddizione, la quale sostiene lo spirito scettico in modo molto più potente di qualsivoglia argomentazione sistematica. Sconfinata, caotica, la molteplicità dei sistemi filosofici sta dietro a noi e si propaga intorno a noi. In ogni epoca, da quando esistono, essi si sono combattuti ed esclusi reciprocamente. E non si mostra alcuna speranza di poter giungere ad una scelta tra loro. La storia della filosofia attesta questo effetto della disputa tra i sistemi filosofici, le visioni religiose ed i principi etici in relazione all'aumento della scepsi» (W. Dilthey, *I tipi di visione del mondo e il loro sviluppo nei sistemi metafisici* cit., p. 169).

Nohl mette, pertanto, in risalto la disputa esistente anche tra i prodotti della pittura, cercando altresì di dimostrare la possibilità di ricondurre la molteplicità di questi ultimi a tre distinte e autonome visioni del mondo[42].

Ma perché sia possibile e sistematicamente giustificata questa triplice classificazione e pervenire così alle tre visioni del mondo anche nel ramo culturale della pittura, occorre, per Nohl, esaminare più dappresso quella che egli definirà la «logica della formazione dell'immagine» – una tematica, questa, che lo riporterà nuovamente nelle più immediate vicinanze delle istanze dell'antropologia gnoseologica di Dilthey, nella misura in cui centrali e funzionali diverranno il concetto di origine helmholtziana di intellettualità della percezione e quelli di struttura della connessione psichica e di connessione psichica acquisita, quest'ultima utilizzata dal filosofo di Biebrich per distinguere, in primo luogo in sede estetica, il genio dal folle, il sogno dalla vita desta e, più in generale, le prestazioni dell'uomo sano dall'uomo affetto da patologie psichiche[43]. Infatti, si tratta di un uso

(42) Collocandosi al di fuori della concezione realistica della pittura, individuando un nesso tra la struttura della visibilità e il vissuto, e nello stile la forma della visione del mondo, Nohl scrive: «Diventa ora chiara la possibilità di una visione del mondo nella pittura. Noi afferriamo la visibilità in un rapporto di vita che si sviluppa nella raffigurazione. L'opera d'arte non mostra il mondo come in uno specchio, ma come un contesto dotato di senso, nel quale tutte le energie dell'anima umana hanno messo in evidenza il significato di ciò che è stato visto in ogni punto. E siffatto significato non dipende dal singolo oggetto, ma deriva dal rapporto di vita nel quale ci è data la realtà in generale, e ha la sua realizzazione nella struttura della visibilità in generale. Pertanto, ogni immagine potrebbe farsi rappresentante della totalità del mondo visibile e del suo corrispettivo significato, dal momento che essa mostra la struttura della visibilità derivante dall'esperienza vissuta primordiale di questo mondo. Se è possibile più d'una di tali esperienze vissute primordiali, la visibilità ammetterà allora più d'una interpretazione, comparirà in diverse strutture, cioè, avremo diversi stili. In questo senso, lo stile costituisce la forma della visione del mondo». E ancora: «Questo è il nocciolo: al cospetto di un unico mondo visibile vediamo che i pittori assumono tre diversi punti di vista, i quali affondano la loro radice ultima in un triplice sentimento metafisico della realtà e portano a tre diversissime configurazioni d'immagine, di cui ciascuna, organizzata diversamente fin nel dettaglio, possiede una sua propria estetica» (H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., pp. 22 e 39).

(43) «La prestazione più alta e difficile della vita psichica – scriveva Dilthey nel 1886 a proposito della funzione della connessione psichica acquisita concepita come il deposito, il cristallizzarsi di esperienze all'interno della coscienza, dunque come il fondo più profondo della coscienza stessa, come la sua sfera inconscia, efficace eppure inconsaputa – consiste nel far essere efficace la relativa connessione acquisita sulle percezioni, sulle rappresentazioni e sugli stati che si trovano proprio nel mirino della coscienza. Essa non si realizza nel sogno e nella follia; in questi casi viene quindi messo praticamente fuori gioco l'apparato regolativo che mantiene

e di un'applicazione davvero originali, da parte di Nohl, di concetti antropologici e gnoseologici già collaudati da Dilthey fin dai due

le impressioni, le rappresentazioni e i sentimenti in un rapporto adeguato con la realtà effettuale; e allora le immagini si sviluppano e si intrecciano secondo un arbitrio ludico. Invece *nell'immaginazione del poeta questa connessione è efficace, e solo l'eccezionale energia dell'emotività, delle passioni, della costituzione sensoriale ha per conseguenza un libero sviluppo delle immagini al di là dei confini del reale effettuale*. Il genio non è una manifestazione patologica, ma l'uomo sano, perfetto […]. Le malattie psichiche in cui si sviluppa un'idea delirante hanno un contrassegno comune. Il malato non è in grado di utilizzare la connessione acquisita della vita psichica per i processi relativi alle rappresentazioni, ai sentimenti o agli impulsi consaputi al momento […]. Indipendentemente da quali altri disturbi comporti la malattia psichica (allucinazioni, paralisi, mutamento del sentimento di sé e del proprio corpo): sempre in essa a questi disturbi è collegata la diminuzione dell'energia della connessione psichica acquisita […]. Questa connessione della vita psichica […] viene posseduta ed è efficace, e tuttavia non è consaputa» (W. Dilthey, *Immaginazione poetica e follia* cit., pp. 67 e 68; i corsivi sono nostri).

Rispetto a questa più breve relazione dell'anno precedente, tenuta il 2 agosto per l'anniversario della fondazione degli Istituti per la formazione di medici militarti, il ben più ampio saggio dell''87, ospitato nel volume collettaneo in onore del settantettesimo genetliaco di Eduard Zeller, è ancora più chiaro su questo concetto d'inconscio, utilizzato da Dilthey a più ripresa in diversi contesti, al quale si può ricondurre, nel processo di formazione dello psichico, il concetto di connessione psichica acquisita nella sua funzione di cassa di risonanza per ogni singolo processo e componente psichico che fa il suo ingresso nella coscienza, ovvero di vero e proprio effettivo apparato regolatore; insomma, nella sua funzione di *apriori materiale*. Muovendo dal concetto di «struttura della vita psichica» per intendere la vita come una continua «effettualità reciproca tra un corpo animato e un mondo esterno» quale *milieu*, dal cui gioco si formano costantemente sensazioni, percezione e pensiero, e facendo proprio ampliandolo il concetto di traccia, Dilthey in questa sede osserva in particolare a proposito dello sviluppo della vita psichica del bambino: «Nel bambino notiamo il passaggio da stimoli attraverso sensazioni, e attraverso sentimenti […] a desideri e da qui a movimenti, ancora senza l'interporsi di rappresentazioni Ma le sensazioni si lasciano alle spalle delle tracce; nel sentimento e nel desiderio si formano abitudini: gradualmente, nella vita psichica che si viene sviluppando, tra la sensazione e il movimento sorge una connessione acquisita della vita psichica. Nell'esperienza ci sono dati solo processi nonché l'effettuazione che tra loro ha luogo […]. Connessione di processi: è questo dunque il dato di fatto più comprensivo che cade nella nostra esperienza psichica». Lungi dal rifugiarsi in «ipotesi trascendenti» inverificabili o mal verificabili e incontrollabili, continua sempre Dilthey in fedeltà alla sua empiria: «A questa prospettiva metodica è adeguato invece il concetto, riscontrabile empiricamente, di connessione acquisita della vita psichica e dei suoi effetti sui singoli processi che scorrono nella coscienza […]. Sebbene le sue componenti non vengano rappresentate in modo chiaro e distinto, né i loro collegamenti vengano messi in rilievo con nettezza, purtuttavia l'immagine della realtà effettuale in essa acquisita regola la nostra comprensione dell'impressione che sta occupando la nostra coscienza; il criterio di valutazione in essa acquisito determina il sentimento del momento; il sistema in essa acquisito degli scopi della nostra volontà, dei loro rapporti e dei mezzi per essi necessari domina le passioni dell'istante» (si veda in W. Dilthey, *L'immaginazione del poeta. Materiali per una poetica* cit., pp. 145-146). Insomma, per dirlo con le successive *Ideen*, «base di ogni sviluppo è una connessione vivente», una connessione acquisita della vita psichica «che domina i singoli processi coscienti» (cfr. W. Dilthey, *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* cit., pp. 423-424).

saggi estetici di fine anni Ottanta. Ebbene, mettendo da subito a fuoco la funzione e la misura del valore ermeneutico spettanti ad una teoria critica delle visioni del mondo, qualora si ritiene di dover riportare in senso anti-metafisico e anti-intellettualistico l'intero atteggiamento dell'uomo rispetto alla realtà effettuale, alla vita e ad alcune fondamentali esperienze vissute originarie(44), Nohl richiama l'atten-

(44) A riguardo tre ci sembrano i punti da tener ben fermi, perché nella loro rilevanza sono tra loro strettamente connessi. L'uno riguarda il «*fondamento della pittura*», il quale, a giudizio di Nohl, «*consiste nel semplice fatto metafisico che esiste per noi un mondo visibile e un rapporto vitale in cui noi ci troviamo con questo mondo visibile attraverso i nostri occhi*. Lo sviluppo di questa realtà, con tutto ciò che essa contiene dentro di sé e può essere per noi dentro la rappresentazione, costituisce l'essenza dell'arte; tutti i compiti, che essa può intraprendere, trovano qui il loro principio vitale e la loro consapevolezza […]; quindi qui prevale la stessa dialettica che riscontriamo nel campo del conoscere: un'esistenza misteriosa là fuori è sempre lì, riappare dietro ogni forma d'arte, rivendicando i propri diritti». Il secondo, ancora una volta, risiede nella portata eminentemente e radicalmente anti-intellettualistica che regge la dottrina delle visioni del mondo, laddove anche all'arte compete come compito quello di interpretare e comprendere il significato della realtà effettuale: «*Il compito, che compete ad una visione del mondo, è interpretare il significato della realtà. Per la filosofia intellettualistica, che rappresenta il complemento della pittura concettuale, la visione del mondo era un frutto del pensiero, il quale, prima di poter avere effetto sulla vita e sul creare, andava elaborato innanzitutto nel campo del pensiero. L'arte moderna ha dietro di sé questo razionalismo*. La realtà ci è sempre data in un rapporto vitale che, prima di ogni controversia concettuale, ha già deciso sul significato da fornire a questa realtà. In tale rapporto vitale è insita sì una versione intellettuale del proprio contenuto, ma il pensiero non può mai retrocedere dietro la propria decisione, ma può solo sviluppare in avanti, partendo da essa, la connessione dell'esperienza – per quanto possa tollerarlo, perché diventa presto evidente che la vita racchiude in sé varie possibilità di decisioni del genere, vari rapporti vitali tra noi e il mondo, varie realtà, e lo sviluppo dell'una giunge improvvisamente ad un punto, in cui essa deve sopprimere l'altra, se vuole conservare il proprio senso. Inoltre, siffatto sviluppo non è solo di natura concettuale, ma è un movimento della vita intera all'interno di tale decisione; in altre parole, a fronteggiarsi l'un l'altro non sono solo sistemi scientifici costruiti su ipotesi gnoseologicamente equivalenti riguardo al contesto del mondo, bensì sistemi della vita, che affondano le loro radici – se così si può dire, come Goethe parlava di fenomeni primordiali – in tali esperienze vissute primordiali e che da esse traggono la loro organizzazione. Qualunque cosa accada all'uomo o provenga da lui, ha sempre per presupposto l'unità interna di tali esperienze originarie – naturalmente non dal punto di vista temporale – in cui il mondo, la vita propria e la loro interrelazione sono contenuti nel patire e nell'agire e il cui significato determina tutte le sue funzioni, di modo che, come Cuvier volle ricostruire l'intero animale dalle parti dello scheletro, così qui si deve poter rilevare, dal di dentro, da un frammento della sua realtà, la connessione di vita da cui *il significato* tra origine (…); esso *acquisisce dunque perfetta chiarezza solo nella rigorosa attuazione di queste forme, di conseguenza, nel sistema filosofico, nell'opera d'arte compiuta, nella totalità della condotta di vita e dello stile di vita*». Il terzo, quando, sempre in connessione con l'articolazione della vita e le esperienze vissute originarie dell'uomo rispetto al mondo, si rileva direttamente a pieno titolo la funzione eminentemente ermeneutica che la dottrina delle visioni del mondo è chiamata a svolgere nei vari rami dei sistemi di cultura, arte compresa e con essa la pittura: «Ebbene, *il compito di una teoria delle visioni del mondo è di seguire questa*

zione del lettore su quella che egli definisce ora anche semplicemente come «vita visiva», scartando da subito come una «ingenua superstizione» iperrealistica l'dea che si possa e debba parlare in termini di un «puro guardare», di un mero contemplare passivo cose semplicemente presenti, «come se il mondo entrasse in noi come in una *camera obscura*»; laddove, invece, gli oggetti di un simile guardare, fosse anche un volto o una linea tenue, costituiscono, in realtà, un nostro «costrutto spirituale», una nostra «esperienza vissuta», riconducibile sempre, per quanto possa essere impercettibile, «alla totalità dell'uomo e alla dinamica che agisce dentro di lui»; insomma, alla «vitalità storica»(45). Con quest'ultimo richiamo al fondamentale principio diltheyano dell'uomo tutto quanto intero quale necessario correttivo all'astratto e smorto soggettivismo moderno, quale nuovo tentativo di rimappare la sfera dell'Io in termini di connessione e di articolazione di funzioni psichiche e di correlazione uomo-mondo, Nohl entrava così in merito alla natura del processo percettivo, della percezione come processo, e alla corrispettiva formazione dell'immagine. Dicevamo sopra della ripresa, da parte del giovane allievo, del concetto helmholtziano prima e diltheyano dopo di intellettualità della percezione(46), finalizzato a evidenziare come già nell'atto del percepire si-

organizzazione di tutta la vita attraverso queste esperienze vissute primordiali, di mostrare come le varie, anzi, contrapposte creazioni di identiche forme si basano su opposte posizioni fondamentali dell'uomo rispetto al mondo e di comprendere, in tal modo, come sia possibile il contrasto tra arte e arte, conoscenza e conoscenza, religione e religione, infine di determinare il numero di tali posizioni fondamentali e, per quanto è possibile, giustificarle» (per questi passi, si veda nell'ordine in H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., le pp. 17-18, 12-13 e 15. I corsivi sono nostri).

(45) Cfr. H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., p. 18.

(46) Quanto al concetto di intellettualità della percezione esterna, ampliato successivamente da Dilthey fino a comprendervi anche quello di percezione interna, Helmholtz, nel momento in cui si trattava di riempire l'*a priori* di Kant rilevando la presenza del dato intellettuale, che agirebbe già all'interno della percezione, riteneva che la percezione, in quanto attività costruttiva e quindi già di per sé intellettuale, operante in base all'esperienza e alla prima originaria decifrazione dei dati sensoriali, possiede una sua logica nella comprensione del mondo esterno; una logica molto simile a quella del pensiero discorsivo sotteso al ragionamento scientifico. Senza l'appoggio delle particolari operazioni elementari di questa logica, che interpreta il materiale empirico proveniente dalle sensazioni, l'io non giungerebbe mai a intuire spazialmente e temporalmente i fenomeni della realtà esterna. E proprio a proposito di queste operazioni leggiamo dal famoso manuale di ottica fisiologica: «Le attività psichiche che ci conducono ad inferire, dinanzi a noi e in un certo posto, la presenza di un oggetto di un dato tipo sono in generale attività inconsce e non consce. Quanto al risultato esse sono equivalenti a una conclusione, in quanto l'azione osservata sui nostri sensi ci mette in grado di formare una rappresentazione

ano operativi processi cognitivi, che portano al superamento dell'idea che il processo percettivo sia un'attività sensoriale puramente passiva. Per parte sua, è così che Nohl dapprima si esprime sull'innovativo argomento di matrice filosofica e psicologica: «Se si concepisce tutto ciò in termini astratti, in prima istanza si comprende cos'è la percezione: essa viene a trovarsi sotto gli impulsi e le leggi del pensiero intuitivo, si colloca tra le percezioni di cui si è già in possesso, viene confrontata secondo somiglianza e differenza, messa in relazione – e le possibilità di queste relazioni sono molteplici – chiarificata […] e trasformata». Per poi aggiungere in termini helmholtziani del tutto espliciti in riferimento alla percezione visiva: «Questo tacito lavorio intellettuale dell'occhio si estende ora dal valore dello spazio, della luce e dei colori fino al valore della forma e al valore fisiognomico della percezione». Ma in aggiunta a tutto ciò, le considerazioni davvero tra le più rilevanti e interessanti per più versi, non fosse altro perché implicanti l'intera esperienza della vita e l'intera connessione psichica dell'uomo, nonché la categoria diltheyana di essenzialità, sono senza dubbio

relativa alla possibile causa di tale azione; anche se di fatto vengano percepite direttamente solamente le stimolazioni nervose, cioè gli effetti, giammai gli stessi oggetti esterni. Ciò che però sembra distinguerle da una conclusione, nel senso comune della parola, è il fatto che una conclusione è un atto del pensiero conscio […]. Nondimeno è possibile parlare degli atti psichici della percezione come di conclusioni inconsce, operando così una qualche distinzione tra queste e le cosiddette conclusioni consce» (H. von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Hamburg und Leipzig 1909-1911, Bd. III, pp. 5-6). Ebbene, nella misura in cui, appoggiandosi al concetto helmholtziano, Dilthey applicava il teorema della intellettualità anche alla percezione interna, contribuiva a rompere definitivamente lo schema kantiano, che aveva intravisto nella sensibilità e nell'intelletto due distinte fonti della conoscenza. Al proposito ci limitiamo a considerare un passo assai rilevante nelle intenzioni teoretiche di Dilthey, tratto dalle *Ideen*, in cui si afferma: «A nessuna delle sue scoperte Kant attribuì maggiore importanza che alla sua rigorosa distinzione tra la natura e i principi dell'intuire e quelli del pensare […]. Ma in ciò che egli chiama intuizione agiscono continuamente processi di pensiero o atti ad essi equivalenti. Come per esempio il distinguere, l'equiparare, il collegare e il separare e la valutazione di gradualità. Quindi si tratta, in tutti questi casi, soltanto di livelli diversi ai quali agiscono gli stessi processi. Gli stessi processi elementari di (associazione, riproduzione) comparazione, distinzione, valutazione di gradualità, separazione e collegamento e l'atto di prescindere da e porre in rilievo (su cui poi si basa l'astrazione) sono operanti nella formazione delle nostre percezioni, delle nostre riproduzioni d'immagine, delle figure geometriche, delle rappresentazioni di fantasia, le quali sono poi presenti anche nel nostro pensiero discorsivo. Questi processi costituiscono il campo vasto ed enormemente fecondo del pensiero tacito. Le categorie formali vengono astratte da tali funzioni logiche primarie […]. E tutto il pensiero discorsivo può essere considerato come un livello superiore di questi processi taciti di pensiero» (W. Dilthey, *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* cit., pp. 360-361).

queste che immediatamente seguono: «Ebbene, questo sviluppo intellettuale della percezione non solo ha come sfondo l'intera esperienza della vita, ma vi viene coinvolto direttamente anche il sentimento, il quale la pone entro rapporti emotivi, la sottopone all'intero stato d'animo, com'esso si dà nell'attimo presente del vivere ed è condizionato generalmente dalla connessione vitale individuale dell'osservatore, e a partire da qui la trasforma; e ancora una volta si va dai sentimenti elementari di sicurezza spaziale, ottenuta accentuando la linea orizzontale e verticale, di caldo e di freddo, di chiaro e di scuro, su fino alle vibrazioni più sublimi di un animo profondamente commosso. E, in ultimo, a farne esperienza è anche la volontà, la quale opera su di essa intensificandola, ampliandola, sottoponendola al proprio ritmo e infine ai propri ideali. *Nulla è semplicemente veduto, ma tutto, a partire dall'unità di un individuo che vive nella visibilità all'unità di un'immagine, è compreso, sentito, voluto. È da questa unità di vita tra l'esistenza visibile e l'intera vitalità di chi osserva – che potremmo chiamare fantasia – che nasce l'arte. In essa anche lo sviluppo più soggettivo di un volto, se esso deve avere una forza credibile, ha un nucleo indistruttibile di qualcosa che è stato effettivamente visto e, a sua volta, ciò che è visto in modo più oggettivo, se è mai vivo, è visto dalla totalità psichica di chi osserva*. Questa *unità di vita* conferisce all'opera d'arte "quella insondabile realtà, attraverso la quale essa appare simile ad un'opera della natura" – ed è allo stesso tempo più vera di quest'ultima, proprio come, secondo Aristotele, la poesia è più vera della storia, poiché mostra un'interpretazione del fenomeno, in quanto è quel *mettere in relazione, selezionare e trasformare* a dargli forma. In questo *dar forma* ciascun punto dentro il fenomeno ha acquisito il proprio valore, il proprio senso grazie all'attività di quella unità di vita in cui uomo e mondo s'incontrano»[47]. In ciò risiede, dunque, la cosiddetta logica della formazione dell'immagine: in un processo poietico di selezione plasmatrice, che muove dall'attività percettiva, in cui viene investita

(47) Per tutto ciò si veda in H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., pp. 19-20. I corsivi sono nostri. Le parole virgolettate riportate da Nohl sono tratte dal discorso di Schelling *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur* (F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a cura di Giulio Preti. Con una nota di Fabio Minazzi, Milano 2012), pronunciato dinanzi a un folto pubblico il 12 ottobre del 1807 presso la *Königliche Akademie der Wissenschaften* di Monaco in occasione dell'onomastico del re di Baviera.

l'intera unità di vita dell'uomo, che è l'uomo quale essere psico-fisico nel suo perdurante rapporto di correlazione con il mondo circostante. La formazione dell'immagine ha origine, pertanto, non come un mero processo di rispecchiamento passivo di quanto come realtà è dato immediatamente nel suo puro semplice presentarsi, nel suo inerte star-lì, ma avviene all'interno di un attivo e assai articolato e complesso processo di interpretazione del dato, il quale, in tanto mi si presenta come tale, in quanto è il risultato di una operazione selezionatrice, relazionatrice, plasmatrice, nella quale sono investite tutte quante le funzioni psichiche dell'uomo(48).

È precisamente sulla base di questa riduzione al vissuto(49), entro la quale trova collocazione anche l'esplicazione della riproduzione delle immagini, che Nohl giunge alla tripartizione delle visioni del mondo anche nell'ambito dell'attività e dell'arte pittorica. Leggiamo quanto segue: «Se esaminiamo ora più in dettaglio l'organizzazione delle tre configurazioni tipiche accertate, le differenze più significative ci si rivelano innanzitutto nella logica della formazione dell'immagine. La categoria, per dir così, per indicare il monismo è: l'intero e le sue parti. Il particolare è sempre visto in relazione all'unità comprendente o sviluppato a partire da essa […]. Questa concezione raggiunse uno stato di consapevolezza nell'arte del Rinascimento. Qui la dottrina dell'intero e delle sue parti basata sull'analogia dell'organizzazione

(48) È qui il caso di ricordare la famosa formula di Dilthey così come suona nella pagina delle *Ideen* a proposito della «natura del nostro comprendere noi stessi e gli altri»: «Spieghiamo grazie a processi puramente intellettuali, ma comprendiamo grazie alla cooperazione di tutte le forze dell'animo nell'apprensione» (W. Dilthey, *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* cit., p. 382).

(49) «La connessione psichica – così ancora il Dilthey delle *Ideen* – costituisce il sottosuolo del processo conoscitivo, e quest'ultimo può quindi essere studiato e determinato nelle sue potenzialità soltanto entro tale connessione psichica», la quale, com'è noto, per Dilthey «è data immediatamente in carne ed ossa, come realtà vissuta». Per cui il «vissuto di tale contesto, più o meno chiarito, analizzato, indagato, sta alla base di ogni apprensione di fatti spirituali, storici e sociali». Di qui allora la sua conseguente conclusione: «La storia delle scienze dello spirito ha appunto a suo fondamento questa connessione vissuta e la porta passo passo a più chiara coscienza». Una conclusione, aggiungiamo, perfettamente in linea con l'empiria di cui si fa teorizzatore Dilthey, nel momento in cui prende le distanze dall'empirismo classico, incapace com'è di farsi fondamento di un'autentica scienza d'esperienza: «Un'empiria che rinuncia alla fondazione degli eventi spirituali in base alla comprensione della connessione della vita spirituale è necessariamente sterile. Ciò può essere comprovato per ogni singola scienza dello spirito. Non ce n'è una che non abbisogni di conoscenze psicologiche» (per tutto ciò, si veda in W. Dilthey, *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* cit., rispettivamente pp. 362 e 358).

della natura è presente in innumerevoli trattati di pittura, poi fece il suo ingresso nella filosofia speculativa per poi diventare la grande formula del panteismo di Leibniz e Shaftesbury fino a Herder, Goethe, Schelling e Hegel. Per tutti costoro l'opera d'arte e la sua organizzazione rappresentavano la chiave per penetrare nel segreto dell'universo – tant'è che in essa videro una raffigurazione dell'universo, dell'infinito nel finito. E tuttavia l'immagine di questo tipo vuol essere un intero tale che, quando lo si guarda, non compaia il pensiero di qualcosa di ulteriore. Ragion per cui chi osserva, alla vista della perfezione interna dell'immagine, ha ancora la sensazione della totalità e della universalità […]. Di contro, il naturalismo si è sforzato di dare proprio l'impressione di un ritaglio, di dare solo un pezzo della realtà del mondo […]. Ed ora il tipo della idealità personale. Il legame delle figure con l'ambiente circostante non esiste più, la considerazione dello spazio mira ad esaltare le figure nel loro aspetto, esse debbono dominare lo spazio, non fondervisi o dissolvervisi; la figura si chiude in sé e vuole essere compresa a partire da sé; il legame reciproco tra le figure diventa una struttura interna, una costruzione che non lascia fluire la visione in un tutto infinito, ma mette a fuoco, raccoglie ed eleva, e contiene solo le stesse forze che sono all'opera nella singola figura, tant'è che spesso compare solamente una figura»(50).

Proseguiamo oltre in queste giovanili e già ambiziosamente teoretiche indagini estetiche di Nohl, partendo ancora una volta da un assunto di Dilthey enunciato in una pagina di inizio anni Novanta. Esso suona come segue: «La melodia ci dice sulla vita più di tutte le definizioni che di essa si danno» – così è detto più precisamente in un bellissimo saggio apparso all'incirca tra 1892 e1893 col titolo *Vivere e conoscere. Progetto di logica gnoseologica e di dottrina delle categorie*(51).

(50) Per questi passi e le relative considerazioni, rinviamo a H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei* cit., pp. 41-42, 44, 48.

(51) Ora leggibile in W. Dilthey, *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti 1860-1896* cit. alle pp. 293-349; la citazione è alla p. 313. È il medesimo saggio nel quale troviamo affermazioni assai significative come queste, che danno il senso pieno e preciso dell'anti-intellettualismo diltheyano: «Vediamo ancor più a fondo allorché ci rendiamo conto di poter dedurre, dalla nostra conoscenza di questa connessione [psichica], delle regole che hanno una validità costante […]. Una vera antropologia deve essere in grado di elevare sopra l'orizzonte della coscienza psicologica proprio queste regole o fatti generali, sui quali la vita essenzialmente poggia, in quanto sono la connessione data dalla nostra struttura e le verità generali della

Ebbene, su questa esemplarità attribuibile alla melodia sarebbe perfettamente d'accordo il Nohl degli *Stili tipici dell'arte nella poesia e nella musica*[52], quando torna a soffermarsi sul «rapporto dei tre tipi con la realtà»[53], in particolare sul Tipo III[54]. «In termini più generali, io

---

vita che da tale connessione conseguono». E ancora: «È così dimostrato che il rapporto soggetto-oggetto non è intellettuale, ma è fondato nella connessione della struttura psichica. Emerge insieme, altresì, che questa connessione sta dovunque alla base dei processi vitali e che non può esservi prodotta da processi intellettuali né ottenuta per mezzo di essi. In questo senso la vita è struttura, connessione funzionale» (ivi, pp. 311-312 e 313).

(52) Dicevano per l'innanzi del fatto che nel Venti, l'anno in cui compare la raccolta *Stil und Weltanschauung*, Nohl sia a perfetta conoscenza degli scritti a stampa più rilevanti di Dilthey dedicati alla dottrina tipologica. Ma, in effetti, questa conoscenza è assai più ampia di quanto si pensi, com'è dato evincere proprio da due densissime e centrali pagine di *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* (si veda ivi, pp. 87-88; i corsivi sono nostri), in cui si ripercorre le fasi salienti della moderna gestazione di detta dottrina, a partire da Herder e passando per il grande Winckelmann e lo Schiller dallo «sguardo geniale» (ivi, p. 89), per giungere allo storico dell'arte svizzero Heinrich Wölfflin, di cui si sottolinea la lungimiranza nel connettere sviluppo stilistico e nazionalità. Dunque, così Nohl: «Seguendo antichi lavori preparatori e sorretto dall'esperienza dello sviluppo dell'arte italiana da Michelangelo a Bernini, il primo ad aver distinto gli stili tipici dell'arte è stato Winckelmann. Ed ecco ciò che vide: l'arte greca come un tutto si è sviluppata in una serie di gradi, ciascuno dei quali rappresenta uno stile, e questo sviluppo è uno sviluppo tipico, poiché è in sé logico e avviene nell'arte moderna esattamente nello stesso modo, solo che in Grecia i risultati sono stati più prestigiosi e più puri. Era essenzialmente la stessa scoperta rifatta recentemente da Wölfflin partendo dal proprio punto di vista. Ma ciò che Wölfflin intende espressamente porre in rilievo, da Winckelmann viene trascurato: ovvero, che questo sviluppo tipico avviene ovunque in una forma d'arte specificamente nazionale. Egli misurò l'arte moderna su quella antica. Herder aveva poi riconosciuto che tutta la molteplicità degli stili è condizionata storicamente, nazionalmente e temporalmente, infine individualmente […]. Ma la ragione più profonda delle distinzioni stilistiche che stanno alla base delle diverse visioni del mondo, da cui esse scaturiscono, egli non l'ha ancora individuata, né tantomeno aveva un'idea circa la possibilità di una distinzione stilistica indipendente dall'articolazione storica. *Questa possibilità si è concretizzata solo con Schiller*, […] *tale contrasto si basa in ultima analisi su un diverso atteggiamento generale dell'artista nei confronti della realtà. Alla base del contrasto artistico c'è un contrasto universalmente umano. Esso non è dovuto unicamente alle diverse predisposizioni psicologiche* […]; *il fattore decisivo sta piuttosto nella diversa posizione dell'uomo nei confronti del mondo, la quale poi determina anche la forma artistica* e sta altresì dietro a tutte le differenze storiche, di nazione, di generazione o persino dell'individuo, per quanto una tale posizione possa essere indipendente da loro. A partire da questo punto più profondo è possibile ridurre, secondo Schiller, l'intera molteplicità dei fenomeni artistici a due orientamenti opposti: essi o saranno ingenui, o sentimentali».

(53) «Tutto quanto detto trova ora la sua più profonda giustificazione nel fatto che il rapporto dei tre tipi con la realtà è completamente diverso, così come lo è la natura della realtà e la posizione che l'uomo assume nei suoi confronti. *Ciò si riflette anche nella musica*» (H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* cit., p. 109; il corsivo è nostro).

(54) Quanto al «essenza del tipo e all'«utilità che riveste una simile indagine», soprattutto quando non lo si intende al pari di un concetto di generalità empirica, a Nohl, seguendo

comprendo il Tipo I e III partendo da un senso panteistico della vita, il Tipo II partendo dall'idealismo della libertà e della persona. Però il senso panteistico della vita non è unitario e la differenza sta nel fatto che esso si rassegna ai duri fatti dualistici di questa esistenza, al dolore, al peccato e alla morte. Il Tipo I vive, come diceva Schiller del suo poeta ingenuo, in felice armonia con se stesso e con il mondo […]. Sia il Tipo II che il Tipo III sono giunti alla rottura con l'esserci immediato della vita, ma il Tipo II così come lo presenta Kant, come opposizione tra natura e libertà, e il Tipo III così come lo sviluppa Hegel, dove questa opposizione è la via verso un'unità superiore. Entrambi i tipi sono classificabili in senso schilleriano come sentimentali, conoscono entrambi il dolore della scissione. Questo è ciò che distingue così radicalmente il panteismo del Tipo III dal panteismo del Tipo I. Per esso il dolore, anzi il peccato, fa parte della realtà del mondo. Solo in tali contrasti si manifesta la sua più profonda essenza. La riconciliazione, che può essere sempre solo il risultato della scissione, del dolore e del lavoro, rappresenta il vero mistero di questo panteismo. Dilthey, nella sua *Storia della giovinezza di Hegel*, sottolineò questa fase profonda del panteismo di Hegel […]. Per il Tipo III […] la dissonanza assume un significato positivo […], *è specialmente la musica ad essere in grado di esprimere armonicamente questa enigmatica unità degli opposti, di creare, proprio partendo dalle più atroci dissonanze, la più*

Dilthey, così è dato osservare: «Il tipo non è un concetto generale, di fronte al quale, data la sua generalità, si trovano tutti i possibili casi e passaggi particolari, che esso non può comprendere, e quindi non è nemmeno un fare "violenza alla multilateralità e alla ricchezza della vita" […], ma è piuttosto un concetto di essenza […]. Il tipo porta in se stesso il criterio in base al quale esso decide cosa della realtà assumere dentro di sé e cosa respingere – tutte e due le azioni hanno pari efficacia. E così lo concepiamo, unitamente al suo contenuto, a partire dall'unità posta in lui stesso e non da una unità estrapolata dall'esterno. Per conseguenza, ciò che nell'indagine ci è dato cogliere, è un'intenzione della vita stessa, per cui non la mutiliamo, ma, al contrario, la "comprendiamo" e la chiarifichiamo» (H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* cit., p. 117). Il tipico, nella misura in cui costituisce, funge da criterio di selezione di ciò che è significativo e prospetticamente rilevante all'interno della cornice della realtà, coincide, dunque, con l'essenziale. Il poeta, da una parte, con i suoi versi, il pittore dall'altra, con le sue immagini, il musicista, dall'altra ancora, con le sue note, sono coloro che riescono, ponendo in rilievo ciò che è essenziale e rilevante all'interno del singolare, a istituire significati, facendo in tal modo spiccare l'essenziale rispetto all'inessenziale. È per tal via che l'arte in generale diventa a tutti gli effetti e a suo modo un organo di comprensione della realtà, se per comprensione s'intende, per l'appunto, interpretazione del significato, della significatività del reale.

alta conciliazione. Anche qui ancora una volta è Bach a rappresentare l'esempio più grandioso, quando nelle sue doppie fughe lascia che si sviluppi il contrasto tra gli stati d'animo e nelle sue cantate risuonino all'unisono la coscienza del peccato, la speranza della redenzione e la beatitudine della libertà»[(55)]. Tra le arti, la musica più di tutte è in grado di disvelare e mettere in risalto, rendendo così possibile la sua comprensione, l'aspetto antinomico e tragico immanente alla vita – di qui, si diceva, la sua esemplarità. Per conseguenza, la musica, da questa prospettiva storico-ermeneutica, diventa quasi copia della vita, nella misura in cui riesce a seguirla e a riprodurla anche nei suoi aspetti antitetici e irrazionali, che costituiscono parte della logica della vita stessa, indisponibile com'è a farsi portatrice della chiarezza e distinzione, della pura levigatezza del concetto.

Ebbene, riassumendo, potremmo dire che da tutto ciò trapela la vera ed autentica funzione della tipologia come filosofia della filosofia, per dirla con formula diltheyana. Essa, maturata a contatto con la lezione diltheyana appresa fino in fondo da Nohl, è molto più che un affinamento di un'istanza semplicemente ermeneutica intesa in

(55) H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* cit., pp. 111-113. I corsivi sono nostri. Ripubblicata nel vol. IV delle *Gesammelte Schriften* (*Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des Deutschen Idealismus*, Herausgegeben von Herman Nohl, Göttingen 1921), la citata grande monografia diltheyana del 1906 ha avuto una sua versione italiana dal titolo *Storia della giovinezza di Hegel e Frammenti postumi* (a cura di G. Cacciatore e G. Cantillo, Napoli 1986). Nella Introduzione ad essa possiamo leggere questi due importanti passaggi, tra loro connessi, in cui traspare con piena evidenza l'alta stima scientifica del suo autore per la perizia filologica del suo giovane allievo e i suoi sinceri sentimenti di affetto e di amicizia nutriti verso di lui: «Diversi lavori, in primo luogo la storia delle scienze dello spirito e la *Vita di Schleiermacher*, mi hanno ricondotto sempre di nuovo a Hegel, e, occupandomi di lui, sono giunto alla conclusione che […] non si può guadagnare una vera comprensione storica di Hegel senza una rinnovata indagine sui suoi manoscritti […]. Dall'inizio del mio lavoro su questi manoscritti, cominciato parecchi anni fa, fino alla sua attuale conclusione, mi ha accompagnato la collaborazione del giovane amico Dr. Herman Nohl, ed è merito del suo acume e della sua premura incessante se, utilizzando il sistema di segni di Hegel, sono riuscito a collegare a poco a poco i fogli sparsi in diversi volumi di manoscritti negli insiemi più ampi ai quali erano stati destinati da Hegel. Se egli volesse donarci un'edizione dei manoscritti di questo periodo, ciò sarebbe il più valido completamente del mio lavoro» (W. Dilthey, *Storia della giovinezza di Hegel e Frammenti postumi* cit., pp. 15 e 16). Questi auspici del Maestro non si sarebbero fatti attendere: l'anno successivo alla pubblicazione della monografia diltheyana, nel 1907, sarebbero state pubblicate, a cura di Nohl, le *Hegels theologische Jugendschriften* (Nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin. Herausgegeben von Dr. Herman Nohl, Tubingen 1907).

senso strumentale; essa, filtrata attraverso la storia concepita schleiermacherianamente come scienza etica, è sì comprensione, ma al contempo è anche rispetto e riconoscimento della multilateralità della vita, della polidimensionalità dell'esistenza[56], dell'espansione dell'individuo nel suo sforzo di perenne perfezionamento, che è attitudine universalizzante, nel suo collaudo esistenziale sul banco di prova che è la storia[57]. È considerazione critica non della ragione come *logos*, come assoluto logico nel quale trova giustificazione e perfezionamento il reale come suo riflesso[58], ma delle insanabili ragioni antinomiche dell'esistere[59]; è capacità di conversione e trasfigurazione della relatività storica in relazionalità, in principio di relazione, nel quale lo scetticismo relativistico trova la propria soluzione positiva[60]. La for-

(56) «La considerazione della vita in se stessa richiede che tutta la poderosa realtà effettuale dell'anima venga esposta senza mutilazioni dalle sue infime fino alle più elevate possibilità» (W. Dilthey, *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* cit., p. 368).

(57) «L'uomo non apprende certo che cosa egli sia, rimuginando su se stesso, e neppure con esperimenti psicologici, ma per mezzo della storia» (W. Dilthey, *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* cit., p. 389).

(58) «La vita stessa, la vitalità al di là della quale non posso risalire, contiene connessioni nelle quali poi tutta l'esperienza e il pensiero si esplicano» (W. Dilthey, *Esperienza e pensiero. Studio sulla logica gnoseologica nel XIX secolo*, in Id., *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti 1860-1896* cit., p. 286).

(59) «Il principio che l'attuale filosofia, sulle orme di Kant, deve affermare nei diversi campi d'esperienza è il seguente: che non la sola costruzione di concetti trascendenti porta ad antinomie, che queste sorgono piuttosto dal lavoro che il pensiero umano compie sulle esperienze, le quali non si lasciano ridurre completamente in concetti; che, quindi, vi sono antinomie immanenti nel campo stesso della conoscenza della realtà effettuale data nell'esperienza» (W. Dilthey, *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* cit., p. 385). Di qui, per Dilthey, la tragicità costitutiva del pensiero come del conoscere umani.

(60) Ha scritto assai bene Claudio Paravati (*Wilhelm Dilthey: un pensiero della struttura*, in «Lo Sguardo - rivista di filosofia», n. 14 (2014), p. 191) quando osserva: «L'originarietà della vita è il punto centrale della riflessione di Dilthey. Non quindi la relatività di per sé, non un tipo accanto all'altro; e neanche una *Weltanschauung* rispetto ad un'altra. Bensì la vita nella sua inaggirabilità, il che significa, la vita in ciò che di essa è possibile vedere […]. La sua filosofia non decide sulla legittimità di un'unica forma di vita, di un'unica storia da raccontare. Preserva la pluralità in quanto possibilità fattive di vita. Di conseguenza l'uomo ha un'essenza storica per Dilthey, è eccedenza da sé, eccede se stesso poiché è lo spettro delle proprie possibilità […]. Fare filosofia è dunque ora uno *shifting* necessario, quello del pensiero in una nuova configurazione, adatta a "saper vedere e cogliere" la vita, nelle strutture che si costruiscono parallelamente, connessioni globali: la filosofia diviene ora ermeneutica, in una "versione aggiornata". Ermeneutica in Dilthey significa preservare la vita nella sua totalità, senza mutilarla. È una configurazione della stessa coscienza (coscienza storica) che nasce da quello che noi definiamo il "principio ermeneutico", la risposta della coscienza storica per preservare la vita di fronte al *polemos*. Dilthey si inscrive in questa tradizione: la sua filosofia è ermeneutica per la vita.

mula diltheyana tante volte citata e commentata: qui la vita comprende la vita, si converte, pertanto, e si amplia in quest'altra: qui la vita rispetta la vita, che equivale all'affermazione anti-dualistica della positività del reale, appreso in tutta la sua stratificata compagine[61]. Dopo il lento ma inesorabile crollo delle metafisiche vecchie o restaurate, con le loro fin troppo rigide impalcature sistematiche da risultare inadeguate con il loro monismo logico alla comprensione della complessità e della multilateralità dell'effettuale, è in questo senso che va letta e intesa allora – come la intende, la recepisce e se ne serve fin da giovane Nohl – la diltheyana filosofia della vita, ormai più che matura per farsi, al di là degli stessi esiti neometafisici degli esistenzialismi novecenteschi, autentica filosofia dell'esistenza. Di qui allora il lungimirante giudizio su Dilthey quale «rappresentante esemplare» «della filosofia nuova»[62], per dirlo nei temini di un grande filosofo dello storicismo etico, a chi scrive molto caro, sensibilissimo e acutissimo nella

---

Filosofare diviene un "far filosofia della filosofia", della scienza, del sapere, della cultura, insomma, filosofia della vita (struttura e connessione)».

(61) Come veniva fatto di annotare acutamente a Magnano San Lio a commento di una nota pagina della Prefazione alla *Introduzione alle scienze dello spirito* (*L'idea di realtà in Wilhelm Dilthey*, in «Spazio Filosofico», 2013, p. 303): «L'ampliamento del soggetto kantiano e la sua collocazione entro le complesse dinamiche della storia comportano la ridefinizione dell'altro termine di riferimento della gnoseologia classica, vale a dire quello di "oggetto", ora inevitabilmente riportato ad una realtà assai più articolata, dinamica e complessa che si determina in modo essenziale per la correlazione costitutiva ed inalienabile con l'io, cioè con l'"uomo intero" […]: per Dilthey non è possibile né ha senso parlare di una qualche "contrapposizione" […] di soggetto ed oggetto, di io e mondo; se ciò, infatti, per un verso semplifica il tentativo di fissarne i rapporti e di determinarne le reciproche azioni/reazioni, tuttavia, osserva Dilthey, per altro verso è del tutto inutile e persino fuorviante, dal momento che risulta assai improbabile immaginare un io senza mondo, cioè avulso dalla totalità che lo comprende. A partire da questa prospettiva, dire realtà significa allora riferirsi all'irriducibile ricchezza della "vita" […], che in questo senso potrebbe essere definita, sebbene con qualche cautela, come la totalità, per buona parte indistricabile, dei rapporti che legano gli individui tra loro e con il mondo che li comprende». A queste più ampie e articolate considerazioni si possono aggiungere quelle altrettanto lucide di Paravati: «La positività del mondo non è l'arena chiusa dell'esperienza, bensì la consapevolezza di un'esperienza possibile, e dei suoi limiti. L'allargamento dei limiti (*Erweiterung*) costituisce il disegno progettuale di una nuova ermeneutica, un nuovo rapporto con la vita all'insegna di Hermes. Gli strati della vita si apprendono solo sperimentando, facendo esperienza "totale", "intera": dal piano biologico a quello corporeo, dall'espressione corporea a quella linguistica, sino ai sistemi della cultura» (C. Paravati, *Wilhelm Dilthey: un pensiero della struttura* cit., p. 188).

(62) Cfr. P. Piovani, *Oggettivazione etica e assenzialismo*, in Id., *Per una filosofia della morale*, a cura di Fulvio Tessitore, Milano 2010, p. 1030.

ricezione novecentesca della lezione diltheyana. Ebbene, di questa filosofia nuova, agli inizi del secolo scorso, si faceva interprete e continuatore lo stesso giovane Nohl[(63)].

Giovanni Ciriello

(63) Nel corso dello svolgimento della sua attività di ricerca, più volte Nohl è intervenuto non solo in veste di curatore e divulgatore di alcune opere di Dilthey, ma anche di suo interprete, a cominciare dal profilo biografico-intellettuale del 1903 *Wilhelm Dilthey, Leben und Schaffen eines deutschen Philosophen der Gegenwart* (in «Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte für das gesamte geistige Leben der Gegenwart», 48. Jg., Nr. 3, 1903, pp. 389 sgg.) a *Zu Wilhelm Diltheys 100. Geburtstag* (in «Forschungen und Fortschritte, Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik», 9. Jg., 1933, pp. 479 e sgg.), *Wilhelm Dilthey* (in *Deutsche Männer. 200 Bildnisse und Lebensschreibungen*, hrsgb. von Wilhelm Schüssler, Berlin 1939, p. 370), fino al secondo e ampio profilo biografico-intellettuale del 1957 *Wilhelm Dilthey* (in *Die Großen Deutschen. Deutsche Biographie*, hrsg. von Hermann Heimpel, Theodor Heuss und Brenno Reifenberg, Bd. IV, 1957, pp. 193 e sgg.) e all'importante saggio del 1959 *Theologie und Philosophie in der Entwicklung Wilhelm Diltheys* (in «Die Sammlung», 1959, pp. 19 e sgg.), successivamente raccolti nel citato volume *Die Deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770*–1830 (ora disponibili anche in versione italiana con i titoli *Wilhelm Dilthey* e *Teologia e filosofia nell'evoluzione di Wilhelm Dilthey*, in H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830* cit., rispettivamente alle pp. 641-664 e 665-674).

Nota del curatore

Nell'apparato di note ai due scritti di Nohl alcune annotazioni furono inserite dall'autore stesso e le abbiamo indicate con la sigla [N.d.A.], per distinguerle da quelle inserite dal curatore italiano, poste tra parentesi quadre. Sempre tra parentesi quadre figurano anche le integrazioni alle note di Nohl, resesi necessarie a causa della incompletezza o a volte dell'abbreviazione con cui Nohl le ha redatte, che potrebbero risultare incomprensibili all'odierno lettore italiano e non solo italiano. Seguendo gli stessi criteri, per semplici motivi di uniformità e anche per una maggiore agilità nella lettura, si è preferito riportare a piè di pagina anche l'apparato di note del secondo scritto, che nella versione tedesca sono riportate da Nohl a fine testo.

HERMAN NOHL

STILE E VISIONI DEL MONDO

PREFAZIONE

Il libro contiene una copia invariata della mia tesi di abilitazione: *Le visioni del mondo nella pittura* (Jena 1908)[1] e del breve saggio: *Stili tipici dell'arte nella poesia e nella musica* (Jena 1915). Entrambi gli scritti erano esauriti. Poiché dovevano essere ristampati, mi è sembrato la cosa più opportuna stamparli insieme, in modo che l'uno integrasse l'altro. Il titolo *Stile e visione del mondo* indica ciò che li accomuna. Mi sarebbe piaciuto rielaborali insieme con alcune nuove idee che mi sono venute in mente nel corso degli anni e adattarli alla mia attuale coscienza artistica. Ma ora sono assorbito da altri compiti.

Ogni lettore prolifico individuerà facilmente le immediate possibilità di aggiornamento derivanti reciprocamente dai due scritti. Vorrei solo sottolineare due punti. Nelle *Visioni del mondo nella pittura* non si riscontra ancora la divisione del tipo panteistico in due forme diverse, cosa che avviene solo nel secondo saggio. Queste forme si differenziano soprattutto per il significato che esse attribuiscono alla dissonanza e, in secondo luogo, alla intensificazione simbolica. Applicando questa prospettiva alla pittura, potremmo anche comprendere le forme figurative in modo molto più profondo. Al contrario, negli *Stili tipici dell'arte* manca il carattere del naturalismo, poiché all'epoca in questo contesto

(1) [In effetti, qualche lievissima modifica alla lettera del testo, che nulla però cambia al suo contenuto teoretico, è stata apportata in questa riedizione del Ventuno, ma nella versione italiana, che ha preferito appoggiarsi all'edizione originale del 1908, queste modifiche sono state omesse].

non disponevo per esso di alcun punto di approccio. Per determinare le sue caratteristiche nella poesia e nella musica inizialmente ci si è dovuto attenere all'analogia pittorica.

Infine, devo respingere la tesi secondo cui gli *Stili tipici dell'arte* coincidono con le ricerche di Rutz-Sievers[2]. L'avevo scritto proprio in opposizione a loro, rifiutando il loro metodo esteriore ed estraneo all'ambito delle scienze dello spirito nella determinazione dei tipi, il quale non va oltre il cieco istinto dell'ascolto e dei sentimenti corporei. Probabilmente è stata solo la sovracopertina, allegata a mia insaputa dall'editore, a far sì che ciò sfuggisse.

Oggi tratterei l'argomento in modo molto diverso nei due scritti, in particolare nel primo avvicinandolo al presente, ma forse anche in questa forma essi possono comunque offrire alla storia dell'arte strumenti per penetrare più profondamente nel contesto delle sue forme.

Gottinga, marzo 1920
H.N.

(2) [Il riferimento va rispettivamente a: Joseph Rutz (1837-1895), cantante tedesco, che individuò e distinse quattro tipi di voce (chiaro, scuro, duro, molle) e su questa scoperta fondò una teoria che fu poi a fondamento dell'analisi fonetica di Sievers; e a Eduard Georg Sievers (1850-1932), linguista e filologo tedesco, che influenzò profondamente l'indoeuropeistica tra XIX e XX secolo e è noto soprattutto per i suoi studi sui testi in antico sassone e antico inglese].

LE VISIONI DEL MONDO NELLA PITTURA

La tematica che qui verrà trattata, rappresenta solo un aspetto della pittura, e segnatamente, in che misura la pittura è anche una visione del mondo, non qual è la sua essenza in generale. Per conseguenza, il lettore non si aspetti un'estetica della pittura, ma piuttosto solo un'indagine specialistica per stabilire se essa fornisce anche interpretazioni di questo mondo, come va concepito il processo in cui queste visioni del mondo hanno origine e come queste ultime si presentano sotto forma di immagini.

Tuttavia, tali questioni, a dire il vero, mi sembrano costituire l'inizio di ogni estetica della pittura. Questa è stata la prerogativa dell'estetica speculativa, l'aver voluto comprendere l'opera d'arte a partire dalla totale profondità della vita come una forma per trovare, esprimere e possedere il vero significato della vita stessa. Quando vi si rinuncia, l'arte perde la sua posizione di valore assoluto nella coscienza del mondo spirituale. Ma ritengo altresì che solo muovendo da qui diventa possibile concepire i rapporti decisivi tra le varie forme d'immagine, tra i fatti del creare e del fruire – di rapporti, come dice Goethe, è fatta la vita[1].

Se penso ora alla vastità, nella quale questa vita dovrebbe essere presentata, io stesso resto deluso dal presente lavoro. Non sono riuscito a inserire in questo contesto permanente le mille esperienze e riflessioni, in cui il mondo ha un'idea della propria esistenza. Il lettore dovrà sempre tenere presente che questo lavoretto doveva essere un puro e semplice tentativo e che il materiale, come la vita che vi sta dietro, è in quantità maggiore di quanto questo schizzo potesse mostrare. La maggior parte dei contrasti esso li incontrerà, temo, nel suo punto di partenza filosofico. Meno nella tesi della limitatezza di ogni forma umana rispetto alla vita – la quale è acclarata a partire da Herder e Hegel e confermata in ogni dove dallo studio storico – che nel tentativo di raggruppare tali limitazioni dentro forme tipiche durature, fondate, al di là della storia, nella natura dell'uomo e nei sui rapporti col mondo, e di dimostrare dentro di esse una legislazione che le separa nettamente l'una dall'altra. Infatti, ciò non solo dà origine a schemi, i quali hanno la pretesa

(1) [«Natura e arte sono troppo grandi per essere basate su uno scopo, e non è necessario che lo siano, perché i rapporti sono ovunque e di rapporti è fatta la vita»: prendendo le mosse dalla tesi kantiana della finalità senza scopo in merito al rapporto tra natura e arte, così si esprimeva Goethe nella lettera del 29 gennaio 1830 inviata al compositore, direttore d'orchestra e scrittore tedesco Carl Friedrich Zelter (1758-1832)].

di addentrarsi nell'essere più intimo dell'uomo, dove ognuno si sente più libero e non ama credere in alcun vincolo, ma richiede anche di riconoscere come aventi pari diritto gli opposti, che si estendono su tutto il mondo e che non possono essere annullati in una forma superiore, come credeva l'estetica hegeliana.

Ma ciò che è negato, anzi proibito all'uomo creativo, costituisce la felicità e l'*ethos* di chi ne gode. E se persino Goethe fu ancora costretto ad ammettere: «Ora si dava la preferenza a Michelangelo, ora a Raffaello, per cui bisognava concludere che l'uomo è un essere così limitato che, anche se il suo spirito è aperto alle cose grandi, non acquista mai la capacità di apprezzare e di riconoscere in egual misura le differenti grandezze»(2), questo lavoro si propone di aiutare sé e gli altri ad acquisire la capacità di confrontarsi con gli opposti stili pittorici.

Devo la gioia di questa oggettività come di una forza soprattutto alla persona a cui è dedicata questa dissertazione alla libera docenza, la quale mi ha anche insegnato a entrare in possesso del contenuto della vita da persona pensante nella chiara coscienza delle proprie connessioni. Al Signor Consigliere segreto Prof. R. Eucken(3) devo moltissimo per l'amichevole consiglio che mi ha spinto a riportare l'introduzione originale come Appendice. In fase di stampa mi ha aiutato il Signor Docente

(2) [Il presente passo è tratto dalle *Riflessioni sulla natura che turbano lo spirito* contenute in J.W. Goethe, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, introduzione e commento di Lorenza Rega, traduzione di Eugenio Zaniboni, Firenze 2007², p. 404].

(3) [Si tratta di Rudolf Christoph Eucken (1846-1926), filosofo e scrittore tedesco, vincitore del Premio Nobel per la letteratura nel 1908, e docente di filosofia presso l'Università di Jena dal 1874 al 1920. Fu il maggior rappresentante della reazione neoidealistica manifestatasi in Germania contro il positivismo nell'ultimo ventennio del Novecento. Dopo aver iniziato la sua attività di ricerca con lavori di storia della filosofia (*Die Methode der aristotelischen Forschung*, 1872; *Geschichte der philosophischen Terminologie*, 1879), già in essi cominciarono ben presto a manifestarsi le sue intenzioni teoriche e polemiche, come attestano *Geschichte und Kritik der Grundbegriffe der Gegenwart* (1878). La sua opera più nota è quella intorno alla visione della vita dei grandi pensatori, apparsa nel 1890 col titolo *Die Lebensanschauungen der grossen Denker. Eine Entwicklungsgeschichte des Lebensproblems der Menschheit von Platon bis zur Gegenwart* (*La visione della vita nei grandi pensatori*, Torino 1921): un'opera di carattere storico, ma impostata intorno all'idea fondamentale della sua filosofia, che afferma l'esistenza di un regno dello spirito superiore alla realtà empirica studiata dalle scienze naturali. Tra gli altri suoi scritti, possiamo ricordare ancora: *Die Einheit des Geisteslebens in Bewusstsein und Tat der Menschheit* (1888); *Der Kampf um einen geistigen Lebenshalt* (1896); *Der Wahrheitsgehalt der Religion* (1901); *Grundlinien einer neuen Lebensanschauung* (1907); *Zur Sammlung der Geister* (1913)].

privato dott. Georg Misch[4] in qualità di amico fedele, e il mio amato Padre[5] ha corretto una bozza.

Kalksburg, agosto 1908
Dott. Herman Nohl

(4) [Georg Misch (1878-1965), laureatosi nel 1900 in filosofia presso l'università di Berlino, nel 1905 ottenne l'abilitazione e fu quindi professore prima a Marburgo e poi a Gottinga, dove insegnò dal 1911 fino al 1935. Nel 1939 lasciò la Germania per sfuggire al nazismo e visse fino al 1946 in Gran Bretagna. Anch'egli allievo di Dilthey (di cui curò l'edizione dei *Gesammelte Schriften*, 1914-1932), fu fautore, con la raccolta di saggi dal titolo *Lebensphilosophie und Phänomenologie* (1930), di un confronto critico tra la cosiddetta filosofia della vita di Dilthey e la fenomenologia di Husserl e Heidegger. Insieme a Nohl e Bernhard Groethuysen, Eduard Spranger ed Erich Weniger, Otto Friedrich Bollnow e Joseph König è stato uno dei maggiori esponenti di quella Scuola diltheyana che, dalla filosofia alla pedagogia, dalla storia dello spirito alla critica letteraria e alla psicologia, ha esercitato un grande influsso sulla cultura tedesca e non solo tedesca del Novecento. È noto soprattutto per un'importante e monumentale *Geschichte der Autobiographie*, pubblicata in più volumi a partire dal 1907. Tra le altre sue opere ricordiamo ancora: *Der Weg in die Philosophie* (1926); *Vom Lebens- und Gedankenkreis Wilhelm Diltheys* (1947) e la raccolta di lezioni universitarie apparse postume col titolo *Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens. Göttinger Vorlesungen über Logik und Einleitung in die Theorie des Wissens* (1994)].

(5) [Hermann Nohl (1850-1929), rinomato filologo classico tedesco e docente ginnasiale, offrì diversi contributi alla disciplina, tra cui la dissertazione *Quaestiones Statianae* (1871), un *Index Vitruvianus* (1876) e gli *Analecta Vitruviana* (1882). Il figlio Herman gli dedicò un piccolo scritto biografico col titolo *Mein Vater* (in H. Nohl (Hrsg.), *Hermann Nohl 1850–1929 und die Geschichte seiner Familie. Erinnerungen für seine Enkel*, Göttingen 1940, pp. 28-55)].

POSSIBILITÀ DI UNA VISIONE DEL MONDO NELLA PITTURA

Chi oggi si trova felicemente dinanzi ai dipinti di Feuerbach[1], non ritroverà domani la via che da Leibl[2] conduce fino ad essi, per rifare una seconda volta l'esperienza al contrario: quello che egli ha appena ammirato appieno qui, là perde ogni senso. In questi dipinti vi sono due mondi diversi, raffiguranti una realtà diversa, composti da un materiale diverso, con leggi diverse, ed essi determinano l'atteggiamento psichico dell'osservatore in modo fondamentalmente diverso. Questa esperienza vissuta è tipica, anziché Feuerbach e Leibl ci potrebbero essere anche Marées[3] e Menzel[4] oppure Feuerbach e Böcklin[5], e così via. Sono tutti artisti provenienti da uno stesso popolo e da una stessa epoca, cresciuti nella stessa battaglia contro una forma d'arte obsoleta e, tuttavia, nei loro dipinti sembrano provenire da astri diversi, i cui organismi non hanno alcuna affinità tra di loro. Chiunque ritenga che forme così

(1) [Si tratta di Anselm Feuerbach (1829-1880), pittore ed esponente della pittura neoclassica tedesca del XIX secolo. Autore di numerose scene ispirate all'antichità, è stato figlio dell'archeologo Joseph Anselm Feuerbach e nipote del più noto filosofo Ludwig Feuerbach].

(2) [Wilhelm Maria Hubertus Leibl (1844-1900), pittore tedesco, nelle cui opere si riflette la sua ammirazione per gli antichi maestri olandesi, in particolare per Rembrandt].

(3) [Hans von Marées (1837-1887), pittore tedesco autore di molti ritratti e autoritratti, e di scene agresti idilliache, vagamente basate sul ricordo del suo soggiorno romano].

(4) [Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815-1905), pittore tedesco noto non solo per i suoi dipinti, ma anche per le sue incisioni e i suoi disegni].

(5) [Arnold Böcklin (1827-1901), pittore, disegnatore, scultore e grafico svizzero, nonché uno dei principali esponenti del cosiddetto simbolismo tedesco].

opposte abbiano pari dignità artistica, deve essere assillato da un serio problema – la maggior parte della gente è ancora incline a rifiutare di chiamare arte uno stile, che non è iscritto nel proprio cuore.

Ma allora nelle opere del passato, che nessuno osa più mettere in discussione, capita la stessa cosa. Quale ponte conduce dal mondo dei dipinti di Michelangelo al mondo dei dipinti di un Velasquez e di un Hals(6) oppure a quello di Tiziano? Anch'essi hanno ciascuno una loro diversa estetica, vale a dire, le leggi della loro creazione sono profondamente diverse, e questi contrasti sono stati così percepiti e formulati anche allora. Nelle conversazioni di Hollanda(7) Michelangelo si oppone al realismo olandese, nell'*Aretino* del Dolce(8) Raffaello e Tiziano vengono contrapposti a Michelangelo, nei trattati spagnoli la controversia riguarda Velasquez e i suoi accoliti. Non si tratta mai dell'individuo e della sua mano personale, ma sempre della visione generale dell'immagine e della sua verità derivante da principi generalissimi. E anche qui sono in questione non solo contrasti sussistenti tra diverse epoche e popoli, ma anche il simultaneo coesistere di stili contrapposti – se non nella loro origine, almeno nella loro fruizione. All'apice del proprio sviluppo più puro, l'arte guarda se stessa riflessa nei suoi rappresentanti più perfetti e non riesce a comprendersi.

A produrre questi contrasti non sono neppure solo i profani, ne risentono anche i pittori. Seppure non sempre li esprimano in modo così accentuato, come Böcklin il contrasto a Menzel, a Leibl e ai naturalisti francesi oppure a Feuerbach e Marées, essi sono tuttavia consapevoli

(6) [Frans Hals (1580-1666), pittore olandese, operò nei Paesi Bassi durante il cosiddetto periodo d'oro della loro pittura. Da molti è considerato secondo solo a Rembrandt in fatto di innovazioni stilistiche, formali e compositive. Fu uno dei pittori più prolifici del periodo olandese e autore di alcuni tra i più noti ritratti del barocco, divenendo un punto chiave nella storia della fisiognomica].

(7) [Francisco de Hollanda (1517-1584), miniatore e scrittore portoghese, a vent'anni partì per Roma, percorrendo la Spagna, la Francia e l'Italia, dove restò per otto anni, due dei quali fisso a Roma, ove conobbe Michelangelo e assistette ad alcune sue conversazioni con Vittoria Colonna e gli eruditi del tempo. Come scrittore fu autore di una serie di opere di argomento artistico, tra cui ricordiamo: *Da pintura antiga* (1549), in cui sono compresi i dialoghi con Michelangelo; *Do tirar pelo natural* (1549); *Louvores eternos* (1569)].

(8) [Riferimento al *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Firenze 1557) dello scrittore e grammatico Ludovico Dolce (1508 o 1510-1568), nel quale viene aspramente criticato il *Giudizio Universale* di Michelangelo e il suo, tacciato di sconvenienza, rispetto a quello di Raffaello ritenuto maggiormente conveniente].

dell'abisso che li separa l'uno dall'altro. Spesso devono ammettere di non essere interiormente d'accordo tra loro. E percepiscono la loro realtà nel modo più crudele, quando lottano per delle qualità, che ammirano in altri ma che non vogliono inserire nei loro dipinti, o se lo fanno, distruggono il loro significato più profondo. Ecco allora comparire connessioni oscure che sembrano opera di un destino.

Ma tale questione diventa più incalzante, solo quando si riconosce che questi contrasti sono in generale atemporali. Il loro comparire è tuttavia determinato sempre storicamente ed essi compaiono molto spesso nella forma di contrasti storici; vi sono tempi che sembrano ammetterne solo una, ed esse hanno anche una storia, ma il loro principio vitale è indipendente da tutta la storia e sopravvive a tutta quanta la storia. È facile mostrare come essi attraversano i tempi, si riaccendono continuamente, come sentimenti di affinità e rapporti di dipendenza legano gli artisti che son divisi da secoli: i più forti sviluppi spirituali e tecnici non raggiungono la profondità in cui questi contrasti affondano la propria radice, la loro struttura resta sempre la stessa, così come non mutano nella loro essenza i principi con cui essi si giustificano. Se a favore di essi assumiamo qui dapprima il consueto rapporto tra idealismo e realismo – in verità vi sono, come vedremo, tre forme tipiche di tali visioni – tutti sanno che il loro contrasto è tanto antico quanto la pittura stessa e che le più recenti lotte non hanno fatto altro che riaffilare le armi più antiche. L'arte non è in grado di superare questi contrasti dal suo interno ovvero da una prospettiva artistica – quando ha tentato di farlo, è diventata eclettica e ha perduto la verità –, essi debbono essere radicati nella loro immutabile natura.

L'*ethos* non ha più bisogno di temere la morte: la condizione dell'arte eleva ciascuno di questi stili al di là di ciò che è ordinario, e quindi ogni vera arte è idealistica. Ma questi contrasti vanno compresi, non solo perché la conoscenza della loro organizzazione apre una nuova comprensione delle connessioni di immagini e dell'importanza dei mezzi figurativi, il che potrebbe offrire alla critica nonché alla storia una nuova base – rispetto ad altre, naturalmente – e al creare una maggiore serenità; ma perché la questione della natura e del diritto di questi contrasti tocca il punto in cui la pittura affonda le sue radici nella totalità della nostra esistenza psichica. Fornire qui una risposta potrebbe forse

gettare una nuova luce non solo sulla funzione che essi svolgono dentro la nostra vita, ma anche retrospettivamente sulla vita stessa.

Un'esposizione coerente delle prospettive artistiche, che ritroviamo nell'ampia letteratura dei pittori moderni e dei loro amici, nelle conversazioni che ci sono pervenute, nelle epistole, fornirebbe certamente una base unitaria e principi importanti di una nuova estetica della pittura, ma in modo unitario più nel conoscere ciò che l'arte non è e soprattutto in antitesi alla pittura di contenuto dell'epoca passata, che nel comprendere il suo creare, da cui possono scaturire contemporaneamente fini e forme artistiche così diverse. Neanche la trattazione scientifica dell'arte, che è nata in concomitanza con questo sviluppo – e un'altra non ha più alcun diritto di esistere – è in grado per ora di affrontare questo problema. Lo si può capire facilmente prendendo in considerazione l'origine di essa. La ripresa dell'arte, che ha avuto luogo indipendentemente dalla scienza, anzi, in lotta con essa, le aveva tolto la fiducia in sé; ed essa, in particolare lì dove si trattava di conoscere la natura di ciò che è artistico, non ebbe il coraggio di spingersi più in là degli artisti a cui si era affiliata. Ma tutti costoro avevano esordito rompendo col passato e opponendosi ad una pittura storica e ad un'estetica storica. Quando cercarono la libertà e la verità della loro arte nella conoscenza delle condizioni più generali che costituivano la natura dell'arte, ciò ebbe sempre una punta anti-storica; e indipendentemente dal fatto che i loro risultati venissero chiamati natura, temperamento e impressione o leggi eterne, come quelle che venivano tratte dal processo visivo, dal compito figurativo e dalle condizioni del materiale, e ricercate al di là della storia, essi risultavano sempre unilaterali. E anche quando si fece ricorso alla storia, come quando ad esempio Manet si ispirò a Velasquez, si adottò un modello affine e ci si attenne necessariamente ad un solo stile, pensando che lo stile stesso di per sé non potesse rappresentare un problema. Dal punto di vista della produzione ciò era anche irrilevante, ma per l'uso della gran quantità di mezzi di trattazione così acquisiti da parte della scienza e, inoltre, per una completa comprensione dell'arte nel suo complesso, era necessario adoperarsi di un'estetica fondamentale completa, che si sollevasse al di sopra dei contrasti e potesse assumere

in sé integralmente la vita storica, altrimenti le erano imposti limiti ristretti. Persino Wölfflin[9], dal punto di vista della propria scienza, non può che essere arbitrario di fronte alla vita più profonda di un'opera d'arte e ai contrasti degli stili – il libero godimento vi ha infatti una propria forza.

Ora, se da una prospettiva filosofica si cerca qui di interpretare i contrasti degli stili come i diversi modi possibili con cui l'uomo può confrontarsi con il mondo sul terreno dell'intuizione, come i tipi di visione del mondo nella pittura, ciò apparirà un po' sospetto all'esperto d'arte, come se si dovesse ricominciare a camminare all'indietro. Il motto posto sotto il titolo del nostro saggio[10] voleva fin dall'inizio scongiurare questo fraintendimento. Si deve allora ribadire esplicitamente che la natura della pittura non si esaurirà certo nel fornire una visione del mondo; questo ha più di un lato, come tutto ciò che è umano, e va anche oltre, perché il mistero più bello dell'arte è che essa, pur avendo origine dall'uomo, non si fonde con i suoi scopi.

I contrasti stilistici, che qui ci interessano, sono sempre stati in qualche modo collegati a ciò che chiamiamo la fede, la convinzione, la visione del mondo di un uomo. Ma non è stato fatto alcun tentativo

(9) [Heinrich Wölfflin (1864-1945), storico dell'arte svizzero e rappresentante della corrente della pura visibilità, nella sua *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) propose un sistema critico per una storia dell'arte senza nomi, impostato su coppie di simboli contrapposti (lineare-pittorico; forma chiusa-forma aperta ecc.) attraverso le quali analizzare lo sviluppo degli stili artistici].

(10) [«E ogni arte, che fa filosofia, è perduta» (Th. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Zweiter Teil: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Leipzig 1920² p. 222): è l'esergo posto da Nohl ad apertura del proprio saggio. Theodor Lipps (1851-1914), personalità poliedrica e docente prima a Breslavia (1890) e poi a Monaco (1894), dove fondò l'Istituto di psicologia, sviluppò una filosofia della psicologia intesa come una scienza particolare dello spirito, adottando un metodo di analisi basato sulla retrospezione degli atti passati e sulla distinzione tra l'atto e il contenuto (pur riferiti entrambi all'unità della coscienza). La monumentale opera estetica su citata apparve in due volumi, di cui il primo (*Grundlegung der Ästhetik*) nel 1903, e il secondo nel 1906. Tra le altre sue opere principali ricordiamo ancora: *Grundtatsachen des Seelenlebens* (1883); *Grundzüge der Logik* (1893); *Die ethischen Grundfragen* (1899); *Vom Fühlen, Wollen und Denken* (1902); *Naturwissenschaft und Weltanschauung* (1907)].

di ricavarne la forma figurativa[11]. La vecchia estetica del contenuto[12] della pittura non ci ha visto alcun problema. Al pari qui dell'arte, essa quanto più in alto aspirava, tanto più necessariamente dipendeva dalla rappresentazione di una visione astratta del mondo – e ciò va dalle teodicee di Poussin[13] al mondo ideale di Cornelius[14] e alla *Geschichte als Religion unserer Zeit* di Kaulbach[15] –, così per la trattazione la visione del mondo scaturiva semplicemente dall'oggetto; l'unica questione che si poneva era se tale visione fosse quella giusta. Il problema sorse solo quando, tralasciando il contenuto e avvicinandosi alla visione pura, l'arte sembrò aver perso anche ogni rapporto artistico con la visione

(11) Del Rinascimento conosco solo l'interessante tentativo compiuto nel 1590 dal cieco Lomazzo nella sua *Idea del tempio della pittura*. Con la consapevolezza dell'epigono che tutti i possibili punti di vista della pittura siano ormai esauriti, egli cercò di riportare le varie forme di genialità pittorica ai sette tipi caratteriali, che la sua astrologia collegava ai sette pianeti, individuando così sette diversi tipi di perfezione, che egli reperì nelle opere dei pittori da lui massimamente apprezzati, di cui analizzò le opere secondo sette punti di vista, ad es. le sette specie di proporzione, di moti, etc. [N.d.A.].

[Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), pittore e trattatista italiano dell'età del Manierismo, fu autore di un importante ciclo pittorico, quello della cappella Foppa nella chiesa di San Marco a Milano (1573), dove affrescò due *Storie dei SS. Pietro e Paolo*, una singolarissima *Gloria d'angeli* e una pala d'altare con Madonna e Santi. Poco dopo aver concluso quest'impresa, una malattia agli occhi (diagnosticatagli, come lui stesso afferma, dal medico, matematico e filosofo Girolamo Cardano) lo rese cieco ancora in giovane età].

(12) [Per «estetica del contenuto» (*Gehaltsästhetik*, o anche estetica del *was*) si intese, in contrapposizione all'«estetica della forma» (*Formästhetik* o *Gestaltsästhetik*, o pure estetica del *wie*), quella corrente estetica del XIX secolo che, scindendo il contenuto dalla forma, tendeva a risolvere l'arte nel contenuto].

(13) [Nicolas Poussin (1594-1665), pittore francese, nel panorama europeo del Seicento la sua opera rappresenta uno dei più alti esiti della pittura di tendenza classicista. Lo studio dell'antico, la conoscenza delle fonti e la disciplina compositiva imposero il suo stile come punto di riferimento fondamentale per la pittura di storia francese dal Seicento all'Ottocento].

(14) [Peter von Cornelius (1783-1867), pittore tedesco, entrò verso il 1795 nell'accademia di Düsseldorf, ma i suoi inizi furono poco incoraggianti. Solo nel 1810 trovò la sua via, quando a Francoforte intraprese i disegni per illustrare il *Faust* (comparso due anni prima), che terminò poi nel 1816 a Roma, dove si trovava fin dal 1811. Oltre ai disegni per il *Faust* ne compose altri sette per il ciclo dei *Nibelunghi* e alcuni per il ciclo di *Romeo e Giulietta*, rimasto incompleto, avvicinandosi all'antica grafica tedesca e rivelando un gran talento per l'espressione e la monumentalità].

(15) [Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), pittore tedesco, è noto soprattutto per i suoi affreschi e per essere stato un illustratore di libri. Sull'esempio dei maestri del Medioevo, maturò la pratica della decorazione murale o monumentale; riuscì a far convivere pittura e architettura, e mostrò una fertilità creativa e una disponibilità di risorse mai raggiunta fin dai tempi di Raffaello e Michelangelo. Sotto la direzione di Cornelius, progettò, tra il 1825 e 1828, molti affreschi per i nuovi edifici a Monaco di Baviera].

del mondo. Ora ci si accontentò dell'analisi esteriore delle forme, della storia e dello sviluppo esteriori delle idee di immagine, come aveva fatto una cattiva storia della letteratura col proprio materiale, senza ricondurlo al «vissuto» e alla connessione psichica, da cui solo scaturisce la connessione artistica della forma. Ma persino Dilthey, che ha dato alla storia della letteratura questa prospettiva più elevata, ritiene che la pittura non abbia alcuna possibilità di dare una visione del mondo(16). Di conseguenza, il compito che ci spetta ne presuppone dapprima un altro: dimostrare in primo luogo che è possibile una visione del mondo nella pittura.

Il compito, che compete ad una visione del mondo, è interpretare il significato della realtà. Per la filosofia intellettualistica, che rappresenta il complemento della pittura concettuale, la visione del mondo era un frutto del pensiero, il quale, prima di poter avere effetto sulla vita e sul creare, andava elaborato innanzitutto nel campo del pensiero. L'arte moderna ha dietro di sé questo razionalismo. La realtà ci è sempre data in un rapporto vitale che, prima di ogni controversia concettuale, ha già deciso sul significato da fornire a questa realtà. In tale rapporto vitale è insita sì una versione intellettuale del proprio contenuto, ma il pensiero non può mai retrocedere dietro la propria decisione, ma può solo sviluppare in avanti, partendo da essa, la connessione dell'esperienza

(16) [W. Dilthey, *Das Wesen der Philosophie*, in W. Dilthey, A. Riehl, W. Wundt, W. Ostwald, H. Ebbinghaus, R. Eucken, Fr. Paulsen, W. Münch, Th. Lipps, *Systematische Philosophie*]. *Die Kultur Der Gegenwart*, Teil I., Abteilung VI [, Berlin-Leipzig 1907], p. 49. Come lui stesso mi disse in seguito, ciò non si basava su alcun riconoscimento della necessità di questa limitazione [N.d.A.].

[Nohl rinvia alla pagina del saggio diltheyano, in cui l'autore sviluppava le seguenti considerazioni: «L'arte si è sviluppata, in un primo momento, sotto l'influenza della religione. La materia sacra è il suo oggetto più prossimo; gli scopi della comunità religiosa si fanno valere nell'architettura e nella musica; in questa connessione l'arte ha elevato il contenuto della religiosità fino all'eternità in cui scompaiono i dogmi transitori, e da questo contenuto è scaturita la forma interna dell'arte più elevata – come mostrano l'epica religiosa di Giotto nella pittura, la grande architettura ecclesiastica e la musica di Bach e di Händel. Ciò che costituisce il cammino storico del rapporto dell'arte con le visioni del mondo è il fatto che la costituzione vitale dell'artista è pervenuta a una libera espressione in conformità a questo approfondimento religioso dell'arte. Ciò non dev'essere cercato nell'inserimento di una visione della vita nell'opera d'arte, bensì nella forma interna della formazione artistica» (W. Dilthey, *L'essenza della filosofia* in Id., *Scritti filosofici*, a cura di Pietro Rossi, Prima edizione eBook, Torino 2013, p. 557)].

– per quanto possa tollerarlo, perché diventa presto evidente che la vita racchiude in sé varie possibilità di decisioni del genere, vari rapporti vitali tra noi e il mondo, varie realtà, e lo sviluppo dell'una giunge improvvisamente ad un punto, in cui essa deve sopprimere l'altra, se vuole conservare il proprio senso. Inoltre, siffatto sviluppo non è solo di natura concettuale, ma è un movimento della vita intera all'interno di tale decisione; in altre parole, a fronteggiarsi l'un l'altro non sono solo sistemi scientifici costruiti su ipotesi gnoseologicamente equivalenti riguardo al contesto del mondo, bensì sistemi della vita, che affondano le loro radici – se così si può dire, come Goethe parlava di fenomeni primordiali – in tali esperienze vissute primordiali e che da esse traggono la loro organizzazione. Qualunque cosa accada all'uomo o provenga da lui, ha sempre per presupposto l'unità interna di tali esperienze originarie – naturalmente non dal punto di vista temporale – in cui il mondo, la vita propria e la loro interrelazione sono contenuti nel patire e nell'agire e il cui significato determina tutte le sue funzioni, di modo che, come Cuvier[17] volle ricostruire l'intero animale dalle parti dello scheletro, così qui si deve poter rilevare, dal di dentro, da un frammento della sua realtà, la connessione di vita da cui il significato tra origine. Esso «contiene e rappresenta una manifestazione dell'insieme»[18]. Il

(17) [Georges Leopold Chretien Frédéric Dagobert Cuvier (1769-1832), biologo e naturalista francese, nel 1800 ebbe la cattedra di storia naturale al *Collège de France* e nel 1802 quella di anatomia animale al museo di storia naturale. La sua attività scientifica abbraccia vari campi, in particolare la zoologia e l'anatomia comparata. Opponendosi all'indagine storico-genetica di Buffon, diede un impulso decisivo all'affermarsi dell'anatomia comparata, secondo la quale, partendo da parti dello scheletro di un animale, è possibile ricostruire l'intero animale e il suo comportamento. Nello stesso tempo, operando uno spostamento nei confronti di Linneo, egli fece della dissezione la chiave della classificazione, che avviene, pertanto, non su caratteri esterni, ma, in primo luogo, sugli organi interni. Egli muove dalla considerazione dell'animale come un sistema organizzato, e cioè, come un tutto, in cui ciascun organo e le relative funzioni si trovano in una correlazione tale, che nessuno di essi può modificarsi senza produrre un cambiamento in tutti gli altri. Tra le sue opere ricordiamo i cinque volumi delle *Leçons d'anatomie comparée* (1800-1805) e i quattro volumi de *Le règne animal distribué d'après son organisation* (1815-1817)].

(18) R. Eucken, *Der Sinn und Wert des Lebens* [Leipzig 1907] [N.d.A.].

[Nel testo, con riferimento ai domini della vita, che racchiudono ciascuno in sé il moto della vita nel suo complesso, la frase suona per intero precisamente come segue: «[…] auch innerhalb der einzelnen Gebiete erreicht keine Leistung eine Größe, die nicht ein Bekenntnis vom Ganzen enthält und vertritt» (così nell'interno di domini isolati non si svolge alcuna azione, che non contenga e non rappresenti una manifestazione dell'insieme») (R. Eucken, *Der Sinn und Wert des Lebens*. Fünfte, völlig umgearbeitete Auflage, Leipzig 1917, pp. 101-102; *Il*

rovescio della medaglia è che non si può mai avere dentro di sé «il tutto» e il rapporto vitale nel quale esso vien colto, ma lo sia sempre solo sotto-forma di verità di una conoscenza, di manifestazione di un'immagine, di figura musicale, di esperienza religiosa, poetica, di decisione morale, e via dicendo. Senza questa forma esso è un qualcosa di opaco, di inconscio, uno stato d'animo che può essere fin troppo travolgente, ma che non ha via di sviluppo e non ha alcuna possibilità di essere comunicato; esso acquisisce dunque perfetta chiarezza solo nella rigorosa attuazione di queste forme, di conseguenza, nel sistema filosofico, nell'opera d'arte compiuta, nella totalità della condotta di vita e dello stile di vita.

Il significato come l'intensità riposa tuttavia sempre nel momento del singolo vissuto stesso, e ogni espansione dell'esperienza in ampiezza non può aggiungerle nulla. Cosa rappresentano tutte le prove dell'animazione universale dall'antichità fino a Giordano Bruno e a Fechner nei confronti della semplice esperienza vissuta della dedizione al nucleo di ogni fenomeno e alla vastità del mondo oppure nei confronti dell'esperienza vissuta dell'unità di tutta la vita nell'amore? Una esperienza vissuta regge l'altra e il pensiero ne assicura il significato all'intelletto, e si crea in tal modo la compattezza di un'esistenza matura, ma ciò non può rendere più vera in sé l'esperienza vissuta, né tantomeno confutarla. Tutte le sottostrutture gnoseologiche per instituire un mondo spirituale, rispetto al quale ogni altro mondo non può che essere un mezzo, e per la libertà della persona che ne deriva, sono impotenti senza la semplice esperienza vissuta della responsabilità e della conseguente decisione o della sublime dignità di un grande uomo; ogni conoscenza dei nessi causali non è efficace quanto un colpo brutale del mondo esterno, che ci abbatte nei momenti più alti, o quanto la sua superiore legalità, che non ha origine dalla nostra volontà e che è estranea rispetto a tutto ciò che noi sappiamo di essa. Poiché l'impeto di queste esperienze vissute primordiali può ridivampare immediatamente da ogni esperienza vissuta quotidiana e, dato che siamo uomini, raggiunge la sua massima intensità sempre solo in certi momenti, nascono sempre di nuovo quelle forme impressionistiche, come l'aforisma, lo schizzo, l'unione mistica, l'atto eroico, quale sua unica autentica espressione, in cui la vita,

---

significato e il valore della vita, tr. it. di Giuseppe Perticone e Maria De Vincolis, in Id., *Saggi*, Milano 1964, pp. 149-150)].

libera dalla morta costruzione del sistema, sembra diventare in sé e per sé visibile, quasi nuda come, a seguito di uno squarcio improvviso nelle profondità, il puro bagliore del mondo. L'illusione, che queste forme siano sottratte alle unilateralità delle forme plasmate, nasce dal fatto che esse non giungono mai alla fine, lì dove si paleserebbe, per conseguenza, ciò che esse celano dentro di sé; esse hanno il loro valore soprattutto nei tempi in cui le vecchie forme son diventate vuote e la vita trova in loro una nuova connessione con la propria origine. Ma poi non appena un uomo di carattere in un dato momento vuole di nuovo gettare lo sguardo nel vasto contesto dell'esistenza per affermarvi quanto è stato vissuto, allora l'ideale dell'intensità si trasforma in quello del compiuto perfezionamento, e la vita diviene di nuovo un sistema, che contraddice gli altri sistemi.

Ebbene, il compito di una teoria delle visioni del mondo è di seguire questa organizzazione di tutta la vita attraverso queste esperienze vissute primordiali, di mostrare come le varie, anzi, contrapposte creazioni di identiche forme si basano su opposte posizioni fondamentali dell'uomo rispetto al mondo e di comprendere, in tal modo, come sia possibile il contrasto tra arte e arte, conoscenza e conoscenza, religione e religione, infine di determinare il numero di tali posizioni fondamentali e, per quanto è possibile, giustificarle.

Dilthey è partito dunque da un punto decisivo[19], quando si è messo alla ricerca della morfologia dei sistemi filosofici basandosi sulla conoscenza esatta della storia della filosofia. Il loro contrasto sempre rinnovantesi è un fatto che è stato spesso oggetto di discussione. Quando si è tentato di riconciliare siffatti contrasti, ne è nato un eclettismo insostenibile, e la teoria della conoscenza ha dimostrato che il loro superamento scientifico è impossibile. Ora, l'analisi storica, prendendo le

(19) Si veda Archiv f. Gesch. d. Phil. Bd. XI, 557-586 e *Die Kultur der Gegenwart* [*Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, herausgegeben von Paul Hinneberg], Teil I, Abteilung 6 [*Systematische Philosophie*], pp. 37-62 [N.d.A.].

[Nel primo riferimento il rinvio è allo scritto *Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, apparso nel 1898 nell'undicesimo volume dell'Archivio di Storia della filosofia e nato da una relazione annuale sulla filosofia post-kantiana, che Dilthey, insieme ai suoi allievi Alfred Heubaum e August Schmekel, aveva pubblicato nell'Archivio. Il saggio sarà poi ripubblicato nell'ampio volume quarto delle *Gesammelte Schriften* (Stuttgart 1959², pp. 528-554), pubblicato proprio a cura di Nohl. Mentre il secondo rinvio è all'intero saggio già menzionato sull'essenza della filosofia].

mosse dalle connessioni storiche e dal senso di affinità esistente tra i sistemi, riscontrò la possibilità di distinguerne tre tipi dalla struttura fondamentalmente differente, che fin dal principio coesistono l'uno accanto all'altro e che nel corso dello sviluppo storico, sotto la spinta di nuove condizioni di pensiero, acquisiscono una formazione sempre più raffinata: i sistemi del naturalismo compreso il Positivismo, i quali affondano le loro radici nella potenza superiore del mondo esterno e delle sue leggi, i sistemi dell'idealismo oggettivo, il quale muove dall'unità tra corpo e spirito conferendo al mondo una connessione psichica, e i sistemi dell'idealismo soggettivo o dell'idealismo della libertà, il quale sostiene l'indipendenza dello spirito dalla natura e comprende il mondo a partire dalla personalità morale. Da Democrito fino ai positivisti moderni, dai panteisti greci fino a Spinoza e Hegel, da Socrate fino a Kant la filosofia ha lavorato su tre fronti per comprendere la realtà e vivere secondo questo concetto. E poiché ogni volta muoveva da un diverso rapporto vitale, nel quale si rivelava la natura della realtà, le nacquero tre mondi diversi, ciascuno con categorie proprie, con ideali propri, e tra questi mondi non c'è alcun conflitto concettuale, poiché il concetto che vale in uno, diventa insignificante nell'altro, essi possono essere coerenti solo al loro interno. La loro fondazione ultima per noi deriva dall'analisi dello stato di fatto della nostra struttura psichica, nella quale sono legate indipendentemente l'una dall'altra l'esperienza vissuta di un mondo esterno, il quale può essere conosciuto solo dall'esterno, l'esperienza vissuta della nostra esistenza come di un intero dotato di senso nel sentimento, e l'esperienza vissuta dell'atto volitivo, il quale condiziona un oggetto trattenuto[20].

(20) Questa conoscenza non va confusa con la prospettiva sostenuta da Adickes, secondo cui le diverse visioni del mondo risalgono a differenze di carattere, e che vi vede individualità, laddove in verità sono realtà. Perciò, una simile teoria delle visioni del mondo non è un compito da epigoni, poiché non ha avuto origine dall'«impotenza» filosofica, bensì da una conoscenza superiore. Vedi Adickes, *Charakter und Weltanschauug*. Tübingen 1907. Nella filosofia kantiana questo triplice volto della vita appare in forma sbiadita come tre modalità di giudizio, quali vengono analizzate nelle tre Critiche. Non si è così rinvenuta la loro connessione nell'organizzazione della nostra intelligenza. Il più delle volte, d'altronde, ci si accontenta qui del dualismo, che però è comprensibile, la vera difficoltà inizia solo con la *Critica della facoltà di giudizio* [N.d.A.].

[Erich Adickes (1866-1928), filosofo tedesco e professore nelle università di Münster e di Tubinga, sostenitore di una sorta di panteismo evolutivo, deve i suoi meriti soprattutto alla biografia di Kant (*German Kantian bibliography*, 1893-1896) e ai numerosi studi condotti su Kant,

Ora, quanto al valore di verità di questa soluzione, sarà di estrema importanza se essa troverà conferma in tutt'altro campo, nella misura in cui i contrasti stilistici della pittura, da cui siam partiti, si riveleranno come gli sviluppi delle medesime esperienze vissute primordiali nell'intuizione artistica.

Il fondamento della pittura consiste nel semplice fatto metafisico che esiste per noi un mondo visibile e un rapporto vitale in cui noi ci troviamo con questo mondo visibile attraverso i nostri occhi. Lo sviluppo di questa realtà, con tutto ciò che essa contiene dentro di sé e può essere per noi dentro la rappresentazione, costituisce l'essenza dell'arte; tutti i compiti, che essa può intraprendere, trovano qui il loro principio vitale e la loro consapevolezza. Ciò che nella storia appare continuamente come un ritorno alla natura, si configura innanzitutto nel senso che questo rapporto vitale non viene lasciato impunemente: sia che l'allievo viva con i volti ritratti dal maestro invece che con quelli creati da se stesso, sia che la pittura concettuale voglia creare dall'interno, dove finisce altresì l'esperienza raffigurativa e al posto dello nuovo spirito compaiono le forme consunte dell'arte passata, sia che la rappresentazione individuale si sia allontanata così tanto da questa visibilità, da farci perdere il senso di verità, che ogni puro rapporto di vita produce. Inoltre, è l'espressione dell'inesauribilità di questa ragione di vita dell'arte, non solo perché l'intensificazione dell'impressione della realtà non conosce limiti, ma perché siffatta ragione è dal punto di vista del contenuto infinitamente più ricca di quanto qualsiasi configurazione possa mostrare; quindi, qui prevale la stessa dialettica che riscontriamo nel campo del conoscere: un'esistenza misteriosa là fuori è sempre lì, riappare dietro ogni forma d'arte, rivendicando i propri diritti.

Ora, il modo in cui il mondo ci sta davanti in tutta la forza della sua manifestazione, così che l'occhio può vagare eternamente al suo interno, con il suo splendore, con le meraviglie dello spazio e della luce, delle forme e dei colori, ovunque individuali e ovunque legittimi, con il

tra cui: *Kants Opus postumum* (1920), *Kant und das Ding an sich* (1924), *Kant und die Als-Ob-Philosophie* (1927). Quanto allo scritto sulla visione del mondo su menzionato da Nohl, si tratta della prolusione accademica pronunciata da Adickes il 12 gennaio 1905 presso l'Università di Tubinga].

mistero dell'anima di tutte le figure e del loro moto fino all'unità del mondo, il modo in cui ne facciamo esperienza nella duplicità del nostro essere e lo percepiamo lì fuori: – è ciò che cogliamo, interpretiamo e di cui godiamo, che esaltiamo e perfezioniamo. Chi potrebbe escludere nella teoria una qualsiasi di queste possibilità, per quanto sia impossibile la loro unificazione in una singola opera d'arte o addirittura in un singolo stile. Ma ciò che hanno in comune è che sono elementi di visibilità e non possono essere colte in nessun altro modo se non attraverso la vita dell'occhio e la raffigurazione.

Ora, come possiamo immaginaci questa vita visiva? È un'ingenua superstizione parlare di un puro guardare, come se il mondo entrasse in noi come in una *camera obscura*; ogni volto, tenue o vago che sia, è un costrutto spirituale, qualsiasi linea o colore da noi percepito è un'esperienza vissuta, satura dell'anima di specie più diverse e, in ultima analisi, per quanto impercettibile possa essere nel particolare, è sempre riconducibile alla totalità dell'uomo e alla dinamica che agisce dentro di lui, e alla loro vitalità storica.

Se si concepisce tutto ciò in termini astratti, in prima istanza si comprende cos'è la percezione: essa viene a trovarsi sotto gli impulsi e le leggi del pensiero intuitivo, si colloca tra le percezioni di cui si è già in possesso, viene confrontata secondo somiglianza e differenza, messa in relazione – e le possibilità di queste relazioni sono molteplici – chiarificata, per usare il bel termine della scuola di Marées per rilevare i rapporti conformi a legge in una intuizione, e trasformata. Questo tacito lavorio intellettuale dell'occhio si estende ora dal valore dello spazio, della luce e dei colori fino al valore della forma e al valore fisiognomico della percezione – fisiognomico inteso in senso molto lato, in cui anche gli animali e gli alberi, il paesaggio, la primavera e la bufera hanno una fisiognomica – e ai loro rapporti reciproci. Tuttavia, i rapporti oggettivi nella visione artistica sono sempre legati all'apparire, i valori oggettivi sono al tempo stesso valori operativi. Ed essi non solo possono influenzarsi l'un l'altro, ma anche mutare in base alla diversa posizione di chi guarda.

Ebbene, questo sviluppo intellettuale della percezione non solo ha come sfondo l'intera esperienza della vita, ma vi viene coinvolto direttamente anche il sentimento, il quale la pone entro rapporti emotivi, la

sottopone all'intero stato d'animo, com'esso si dà nell'attimo presente del vivere ed è condizionato generalmente dalla connessione vitale individuale dell'osservatore, e a partire da qui la trasforma; e ancora una volta si va dai sentimenti elementari di sicurezza spaziale, ottenuta accentuando la linea orizzontale e verticale, di caldo e di freddo, di chiaro e di scuro, su fino alle vibrazioni più sublimi di un animo profondamente commosso. E, in ultimo, a farne esperienza è anche la volontà, la quale opera su di essa intensificandola, ampliandola, sottoponendola al proprio ritmo e infine ai propri ideali. Nulla è semplicemente veduto, ma tutto, a partire dall'unità di un individuo che vive nella visibilità all'unità di un'immagine, è compreso, sentito, voluto. È da questa unità di vita tra l'esistenza visibile e l'intera vitalità di chi osserva – che potremmo chiamare fantasia – che nasce l'arte. In essa anche lo sviluppo più soggettivo di un volto, se esso deve avere una forza credibile, ha un nucleo indistruttibile di qualcosa che è stato effettivamente visto e, a sua volta, ciò che è visto in modo più oggettivo, se è mai vivo, è visto dalla totalità psichica di chi osserva. Questa unità di vita conferisce all'opera d'arte «quella insondabile realtà, attraverso la quale essa appare simile ad un'opera della natura»[21] – ed è allo stesso tempo più vera di quest'ultima, proprio come, secondo Aristotele, la poesia è più vera della storia[22], poiché mostra un'interpretazione del fenomeno, in quanto è quel mettere in relazione, selezionare e trasformare a dargli forma. In questo dar forma ciascun punto dentro il fenomeno ha acquisito il proprio valore, il proprio senso grazie all'attività di quella unità di vita in cui uomo e mondo s'incontrano.

Qui occorre ora porre esplicitamente l'accento sul fatto che l'esperienza del visibile in sé non è ancora arte, ma solo il suo reale dar forma.

(21) [La citazione è tratta dal discorso sulle arti figurative e la natura, pronunciato da Schelling dinanzi a un folto pubblico il 12 ottobre del 1807 presso la *Königliche Akademie der Wissenschaften* di Monaco in occasione dell'onomastico del re di Baviera: *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur* (F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a cura di Giulio Preti. Con una nota di Fabio Minazzi, Milano 2012)].

(22) [Il riferimento è al luogo della *Poetica* (1451a-1451b), laddove Aristotele muove a questa considerazione: «Infatti lo storico e il poeta non differiscono perché l'uno scriva in versi e l'altro in prosa (…): la vera differenza è questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perciò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare» (Aristotele, *Poetica*, tr. it. di Manara Valgimigli, in Id., *Opere*, Roma-Bari 1973, vol. 10, p. 211)].

Per qualsiasi arte è sbagliato scindere vissuto e raffigurazione. Anche il poeta non è colui che vive di più e più intensamente, bensì colui che vive il proprio vissuto come una forma comunicabile, anzi, colui che si avvicina al vissuto con l'impulso di dar forma. C.F. Meyer[23] descrive l'Ariosto nella *Lucrezia Borgia*[24]: «Tutto ciò che pensava e sentiva, tutto ciò che potesse spaventarlo o commuoverlo si mutava, per l'immaginoso potere della sua fantasia, in figure e in rappresentazioni e così ogni impressione perdeva durezza e forza nell'anima sua»[25]. E lo conforta dicendo: «La sventura, osservata come tragedia, può darci dei godimenti»[26]. Questo è il modo in cui anche Goethe affrontava la vita, e Herder percepiva questo uso artistico improprio, diciamo così, di tutte le relazioni di vita come qualcosa di disumano, mentre Moritz[27] vi intravedeva il divino insito nel poeta. Analogamente filosofo non è colui che è in possesso delle maggiori esperienze vissute metafisiche o della maggiore esperienza di vita, bensì colui per il quale l'una cosa che l'altra si pone e si sviluppa in forma di pensieri. Anche nel suo caso si è percepito spesso la disumanità oppure il divino nell'accogliere la vita. Ovunque l'uomo non ha un vivere produttivo in sé. Esso può colpirlo come un pugno, ma non appena vuole conquistarlo, chiarirlo a se stesso, goderselo,

(23) [Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), scrittore svizzero, esordì con le anonime *Zwanzig Balladen von einem Schweizer* (1864) e dopo il fiacco poema idillico *Engelberg* (1872) diede inizio alla serie dei suoi scritti più caratteristici, novelle e romanzi, quasi sempre di alto livello artistico, tra cui: *Das Amulett* (1873), il romanzo *Jürg Jenatsch* (1876), l'opera sua più ampia e popolare, e i romanzi *Die Versuchung des Pescara* (1887) e *Angela Borgia* (1891)].

(24) [Evidente refuso da parte di Nohl, perché il romanzo di Meyer, come abbiam visto, ha per titolo *Angela Borgia*, laddove egli caratterizza, per l'appunto, l'Ariosto, vedendo in lui il proprio stesso essere.

Angela Borgia Pia (1486-1521), al secolo cugina della duchessa Lucrezia Borgia, di cui divenne damigella e confidente, e successivamente consorte del conte di Sassuolo Alessandro Pio di Savoia, apparteneva alla potente famiglia Borgia, per precisione, era figlia illegittima di Don Guglielmo Llansol Borgia].

(25) [C.F. Meyer, *Angela Borgia*, tr. it. di Maria Poli-Hardmeyer, Milano 1893, p. 110].

(26) [C.F. Meyer, *Angela Borgia* cit., p. 105].

(27) [Karl Philipp Moritz (1756-1793), scrittore, saggista e editore tedesco, studiò teologia a Wittenberg. Nel 1782 intraprese una serie di viaggi e a Roma conobbe Goethe, che lo chiamò a Weimar. Dal 1789 insegnò all'Accademia di belle arti di Berlino. La sua opera più notevole è il romanzo autobiografico in quattro volumi *Anton Reiser* (1785-1790). Interessanti anche le memorie legate ai suoi viaggi (*Reisen eines Deutschen in England* (1783) e i tre volumi di *Reisen eines Deutschen in Italien* (1792-1793) e, fra le opere di critica, il *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786) e, soprattutto, il trattato *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), che rappresenta il manifesto del classicismo tedesco, scritto a Roma sotto il diretto influsso di Goethe].

superarlo, farlo proprio in qualche modo, esso è costretto ad assumere una forma, cioè, ad esser vincolato a un qualche tipo di oggettività, in cui la vita progredisce. Laddove manca siffatta forza plasmatrice – e per l'uomo raramente la forza si estende al di là di un lato – ivi l'esistenza è limitata ad aggirarsi come uno spettro, e sono le opere altrui e il loro ricordo il sangue da cui le ombre traggono la vita.

Ebbene, il guardare si evolve nella raffigurazione, in cui solamente esso acquisisce realtà e storia. Il pittore, come ha rilevato Taine[28], pensa e sente non solo in figure, ma guarda e vive con i suoi mezzi di raffigurazione, così come il poeta vive poeticamente e il filosofo vive pensando, e a giusta ragione Heinrich Ludwig[29] e altri schernirono il Raffaello senza mani nell'*Emilia Galotti*[30]. Ecco ricomparire qui un'unità inscindibile, il processo dello sviluppo visivo è un dipingere interiore, continua nella raffigurazione reale, e il grado più elevato del

(28) [Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), filosofo, storico e critico letterario francese, è una delle figure più rappresentative del mondo culturale europeo del secolo XIX. La sua attività di intellettuale spaziò dalla filosofia alla psicologia, dalla critica letteraria e artistica alla storia. Dal 1864 fu professore di estetica e belle arti alla Scuola delle belle arti di Parigi, dal cui insegnamento nacque *La philosophie de l'art* (1865), un volume che raccoglie le sue lezioni di estetica e in cui Taine formula alcune domande interessanti sul concetto di uomo come artefice della cultura, ossia, come creatore di forme e contenuti che definiamo culturali a partire da una meditazione sul valore dell'arte. L'arte non imita l'apparenza sensibile; l'opera dell'artista non consiste affatto nel replicare gli elementi belli che possiamo cogliere contemplando la natura. L'arte ha una funzione del tutto peculiare, capace di porla al di sopra della realtà. In altri termini, l'arte, nel suo significato pregnante, agisce sì a partire dalla natura, ma ha nei suoi confronti una funzione correttiva. Ciò che fonda la dimensione estetica e chiarifica la funzione artistica dell'opera umana è la prospettiva specifica e particolare da cui l'uomo, in quanto agisce artisticamente, guarda alla natura. La natura comunica con l'intelligenza umana esprimendo un messaggio articolato in forme, figure, configurazioni, ordini, che dominano sul complesso della realtà sensibile. Tra le altre sue opere più notevoli ricordiamo i tre volumi dell'*Histoire de la littérature anglaise* (1863) e i sei volumi dell'imponente *Les origines de la France contemporaine* (1876-1894), l'ultimo dei quali apparve postumo].

(29) [Heinrich Ludwig (1829-1897), pittore e storico dell'arte tedesco, nel 1845 frequentò l'Accademia d'arte di Düsseldorf. Nel 1853 venne per la prima volta in Italia, che divenne la sua seconda patria. Nel 1876 pubblicò *Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der classischen Meister*; nel 1882 la traduzione del *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci con il titolo *Das Buch von der Malerei*; a cui si aggiunse nel 1885 come supplemento *Neues Material aus den Originalmanuscripten*. Su incarico del Ministero della Cultura prussiano, tra il 1888 e il 1892 scrisse *Die Technik der Oelmalerei*, pubblicato in due parti nel 1893].

(30) [Così nell'Atto primo, scena IV, del proprio dramma borghese del 1772 Lessing si esprime nei confronti del grande pittore e architetto italiano: «Raffaello non sarebbe forse stato comunque il più grande genio pittorico anche se fosse sfortunatamente venuto al mondo senza mani?» (G. Lessing, *Emilia Galotti*, Torino 2012, p. 10)].

rispettivo sviluppo visivo è sempre l'immagine fatta e finita. È una falsa interpretazione delle proprie immagini interiori, quando un pittore ritiene che esse siano più perfette di quelle reali, come del pari è una falsa credenza del profano che egli veda realmente come un albero stia dietro l'altro, perché crede di vederlo: quello scintillio e questa convinzione hanno cause diverse dalla chiara determinatezza dell'immagine visiva, e la lotta, tanto spesso descritta, col materiale è in verità un lavorare su di esso. Ma proprio come ogni libro evidenzia una concentrazione e uno sviluppo razionale maggiore di quanto abbia mai posseduto la libera vita del pensiero dell'autore, allo stesso modo l'immagine rappresenta l'intensificazione della rappresentazione visiva del pittore ed è, quindi, superiore al suo creatore. Solo grazie a ciò essa riceve il significato più proprio di quella che è la sua realtà, ed è al tempo stesso interpretazione ed esistenza, astrazione e superiore realtà effettuale, rappresentante e perfetta manifestazione.

Diventa ora chiara la possibilità di una visione del mondo nella pittura. Noi afferriamo la visibilità in un rapporto di vita che si sviluppa nella raffigurazione. L'opera d'arte non mostra il mondo come in uno specchio, ma come un contesto dotato di senso, nel quale tutte le energie dell'anima umana hanno messo in evidenza il significato di ciò che è stato visto in ogni punto. E siffatto significato non dipende dal singolo oggetto, ma deriva dal rapporto di vita nel quale ci è data la realtà in generale, e ha la sua realizzazione nella struttura della visibilità in generale. Pertanto, ogni immagine potrebbe farsi rappresentante della totalità del mondo visibile e del suo corrispettivo significato, dal momento che essa mostra la struttura della visibilità derivante dall'esperienza vissuta primordiale di questo mondo. Se è possibile più d'una di tali esperienze vissute primordiali, la visibilità ammetterà allora più d'una interpretazione, comparirà in diverse strutture, cioè, avremo diversi stili. In questo senso, lo stile costituisce la forma della visione del mondo; priva di stile è un'immagine in cui non si è realizzata in modo puro una tale forma. Il grande errore della pittura concettuale non è stato il voler fornire una visione del mondo – al contrario, è segno della grande arte sapere che il suo compito è interpretare il senso della realtà configurandola a partire da questo senso –, l'errore è consistito nell'aver sviluppato la sua visione del mondo non nella forma d'arte, ma nell'averla

prima tradotta dalla forma della conoscenza nella forma d'arte, dov'essa era quindi artisticamente invisibile e rimaneva filosoficamente muta. Per ribadirlo ancora una volta: le visioni del mondo nella pittura – e qui il termine visione del mondo trova il suo senso più proprio – non parlano partendo dagli oggetti, ma si manifestano nel dar loro una forma, laddove esse non hanno quindi bisogno di essere concettualizzate, ma semplicemente esistono.

Qui di seguito si può naturalmente solo tentare di presentare le connessioni formali più generali di tali visioni del mondo, le leggi di formazione più generali di questi diversi mondi, senza entrare nel merito della loro formazione storica e dell'intera gamma delle loro modificazioni; ciò rientrerebbe nel compito della scienza dell'arte. Per la trattazione filosofica è sufficiente in prima istanza vedere quali configurazioni tipiche del mondo visibile si possono distinguere qui e che esse corrispondono alle concezioni filosofiche tipiche della realtà.

I TIPI DI VISIONE DEL MONDO NELLA PITTURA

1. Il contenuto generale dell'immagine

Se il rapporto fondamentale per qualsivoglia concezione della connessione dell'esistenza è quello tra uomo e mondo, allora qui dobbiamo innanzitutto interrogarci sulla posizione dell'uomo dentro l'immagine. Per quanto ne so, solo von Bodenhausen[1] ne ha parlato in modo più minuzioso nel suo *Gerard David*[2], e pure lui solo all'interno del contesto, in cui questo rapporto è già sempre stato toccato, cioè, nello sviluppo della pittura paesaggistica e, nella fattispecie, nel punto in cui lo sfondo accoglie per la prima volta dentro di sé l'uomo ed è soppresso

(1) [Hans Eberhard von Bodenhausen (1868-1918), avvocato, storico dell'arte e imprenditore tedesco, nel 1895 fu uno dei fondatori della rivista letteraria e artistica berlinese «*Pan*», intrattenendo vivaci contatti con numerosi artisti, poeti, pubblicitari e mecenati del tempo. Nel 1902 iniziò a studiare storia dell'arte presso l'Università *Ruprecht Karls* di Heidelberg, studi che portò a termine nel 1905. Con la sua partecipazione il 16 dicembre 1903 fu fondata a Weimar il *Deutsche Künstlerbund*, di cui fu segretario. Suo è il catalogo *Gerard David und seine Schule*, pubblicato nel 1905.

Gerard David (1460 circa-1523), pittore olandese, formatosi inizialmente nei Paesi Bassi settentrionali, forse a Haarlem, dal 1494 si stabilì a Bruges e nel 1494 divenne pittore ufficiale della città. Fu ad Anversa e poi probabilmente in Italia (a Genova) verso il 1512].

(2) I singoli dettagli si trovano in tutti i libri sulla pittura paesaggistica, nella descrizione della sua nascita nelle varie scuole, nonché nelle monografie sui pittori moderni. Annotazioni acute in Aug. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen*, Leipzig 1896 [N.d.A.].

[August Schmarsow (1853-1936) è stato uno storico dell'arte e docente di storia dell'arte tedesco. Nel 1888 fondò il *Kunsthistorisches Institut in Florenz*, per promuovere ricerche originali sulla storia dell'arte italiana].

il dualismo tra figura e paesaggio. Per quanto ci riguarda, quest'è in generale il punto di partenza centrale e la cosa migliore sarà illustrare brevemente, basandoci sullo sviluppo storico, la diversa concezione di questo rapporto.

Nel Medioevo la pittura conosce come contenuto dell'immagine propriamente solo la figura e, per precisione, l'uomo deificato. Il santo sta fuori del mondo, al di là del tempo e dello spazio, un'apparizione trascendente. Naturalmente bisogna in qualche modo accennare ai rapporti fondamentali della realtà, poiché la figura ha bisogno di una base e si staglia su uno sfondo, ma queste sono solo le conseguenze ultime della corporeità visibile, un ricordo ineludibile delle vestigie terrene. Come i piedi non hanno bisogno di figurare, il suolo non è che un'ultima astrazione della linea orizzontale, e come i corpi non conoscono alcun movimento esterno, lo spazio si riduce alla superficie. Questo rapporto appare intensificato nella cosiddetta pittura bizantina, l'eterna esistenza di queste grandi, solitarie figure ha dimenticato tutta la realtà effettuale.

Ora, non si ribadirà mai abbastanza che questa mancanza di rapporti reali non è attribuibile all'incapacità dell'arte, ma piuttosto alla concezione del mondo da parte di un grandioso dualismo, per il quale questi rapporti sono privi di valore[3], e noi vedremo che, ogniqualvolta esso ricomparirà nella storia, anche nell'età del maggior sviluppo artistico, questo rapporto fondamentale resta una sua caratteristica: esso guarda solo la figura e ogni altra cosa è per esso pura e semplice materia – sfondo.

È noto come, in antitesi a questa visione del mondo, nel Trecento all'arte si dischiuse la vita propria del mondo. Il contenuto della trascendenza si manifesta nel mondo stesso, la figura perde il suo valore assoluto per essere collocata in contesti che la trascendono; essa appare come oggetto nello spazio al pari di ogni altra cosa e si avvale delle leggi di quest'ultimo; è impregnata da luce e aria, dal nuovo contesto del colore, è avvolta dalle linee dell'ambiente circostante: nell'unità del mondo l'uomo è divenuto un frammento, una parte del tutto. Lo sviluppo è stato spesso descritto nel dettaglio, è ovunque simile, in Umbria e

(3) Naturalmente manca la capacità artistica nel senso in cui la intendiamo noi, ma ciò potrebbe essere una conseguenza del dualismo, non il contrario. Non c'è bisogno di dire che ovviamente a quel tempo esisteva anche un realismo, nonché un'arte che cercava di immergere l'individuo nella mistica dell'oro e dei colori [N.d.A.].

Toscana, a Venezia, nei Paese Bassi. Chi cammina lungo il primo corridoio degli Uffizi e dai quadri medievali arriva a Piero di Cosimo(4), sente, come riscattato dalla costrizione della persona spiritualizzata, la dedizione alla vastità della natura e alla ricchezza della terra, nelle cui valli l'uomo si aggira come immerso. E ciò che Cosimo ottiene inserendo le figure nel mondo, il Perugino lo ottiene integrando le linee delle sue figure con le linee del paesaggio – lasciando sfumare in esse il loro movimento e lasciando sciogliere la forza trattenuta dei santi nell'unità di uno stato d'animo, che costituisce anche l'anima del paesaggio. Altre perdono la loro figura solitaria dinanzi allo splendore della varietà. Noi non sottoporremo ad analisi queste differenze, perché quello che qui ci interessa è il fenomeno totale, e cioè, il fatto che qui prende forma una visione, che ripone il valore proprio nei rapporti che trascendono la figura. Bodenhausen ha richiamato l'attenzione sulla differenza che sussiste tra lo sviluppo in Olanda e quello in Italia, sul fatto che qui lo spazio è come se fosse creato dalla irradiazione delle figure, mentre là c'è prima lo spazio e poi vi compaiono le figure, e Schmarsow – muovendo dalla sua costruzione di un sistema delle arti – vede in ciò il motivo per cui si accorda alla pittura italiana il pittoresco nel senso più alto del termine. In entrambi i casi, però, l'unità sovrafigurale, il nesso che può essere appunto di tipo assai diverso, è il fattore principale, e questo vale tanto per il modo in cui un ritratto si sviluppa dallo sfondo e vive in esso – si pensi alla *Monna Lisa* – e per una composizione di figure, che viene così trattata, ad. es. il *Concerto*(5) di Giorgione, quanto per il paesaggio privo di figura, solo che l'essenza di questo monismo emerge

(4) [Piero di Cosimo (1462 ca.- 1521), nome con cui è noto il pittore Piero di Lorenzo di Chimenti. Allievo del pittore Cosimo Rosselli, a cui fu commissionata l'affresco della Cappella Sistina in Vaticano (*Adorazione del vitello d'oro*, *Consegna della legge*, *Ultima cena*), lo aiutò nella realizzazione di questi affreschi. Impressionato dalla tecnica di Leonardo, di Raffaello e di altri, è uno dei maestri più originali della scuola fiorentina per novità d'immaginazione, per comprensione della natura, per intimità del sentimento e per ricchezza cromatica].

(5) [Si tratta, per la precisione, del dipinto a olio su tela *Concerto campestre* databile 1510 e conservato nel Museo del Louvre, tradizionalmente attribuito a Giorgione, ma oggi piuttosto a Tiziano, a causa di una certa robustezza nelle figure che è più tipica di Tiziano. Vi sono raffigurati due giovani seduti su un prato che suonano, mentre vicino ad essi una donna in piedi versa dell'acqua in una vasca marmorea. Le due donne presenti sono entrambe quasi nude, mentre i due uomini, che parlano tra di loro, sono vestiti in costumi dell'epoca. Nell'ampio sfondo si vede un pastore e un paesaggio che, tra quinte vegetali, si distende a perdita d'occhio. Il soggetto dovrebbe essere un'allegoria della poesia e della musica].

sempre in modo più tangibile alla riflessione, laddove uomo e mondo appaiono insieme in modo più dettagliato. Mi viene in mente l'allegoria religiosa[6] del Bellini agli Uffizi, le vibrazioni del sentimento tra le figure sparse, il loro fluttuare insieme alla natura circostante, o i quadri di Giorgione: il *Concerto campestre* al Louvre, dove gli uomini, la pianta più splendida del bel mondo, splendono come fiori, le linee delle colline e dei corpi nudi si aggrovigliano l'una nell'altra e dal loro dolce dondolio un'armonia si estende fino al più remoto orizzonte. In tutti i suoi dipinti, nella *Famiglia*[7] a Palazzo Giovanelli, nei *Filosofi*[8] a Vienna, nella *Venere*[9] a Dresda, c'è sempre il medesimo rilassamento psichico che, con la sua dedizione, riempie l'intero quadro, una uniformità della materia – «come nei sogni»[10] –, la quale trasforma tutto in chiarore e tutto in sentimento. Seppur modificata, la medesima unità compare in Tiziano. Ciò naturalmente può essere colto in maniera più diretta solo nei temi liberi delle illustrazioni mitologiche, nel *Baccanale*[11], nelle tre età della vita[12], nell'*Amore sacro e profano*[13], nelle scene pastorali

(6) [È l'*Allegoria sacra*, dipinta dal Bellini tra il 1490-1500 circa, un'opera fra le più enigmatiche e affascinanti del Rinascimento, che mostra la Madonna in trono, a sinistra, e un gruppo di santi e putti sopra una grande terrazza affacciata su uno specchio d'acqua, davanti a un paesaggio roccioso].

(7) [Si tratta del dipinto noto come *La Sacra Famiglia Benson*, perché una volta appartenuto alla Robert Henry ed Evelyn Holford Benson Collection di Londra. Eseguito nel 1500, esso è ora conservato nella National Gallery of Art di Washington. Il Palazzo Donà Giovanelli di Venezia ospitò, del Giorgione, *La Tempesta* (1503-1504 ca.)].

(8) [Si tratta del dipinto *Tre filosofi*, databile tra il 1506 e il 1508 circa, e custodito a Vienna nel *Kunst historisches Museum*].

(9) [È *La Venere dormiente*, nota anche come *Venere di Dresda*, un dipinto a olio su tela, databile tra il 1508 e il 1510 circa].

(10) [A distanza di molti anni, nel 1953, Nohl avrebbe scritto per la rivista «Die Sammlung» (8. Jg., 1953, pp. 329 e sgg.) un denso saggio dal titolo «*Siamo fatti della stessa materia di cui s'intessono i sogni*» (se ne veda la traduzione italiana in H. Nohl, *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830*, Traduzione e introduzione a cura di Giovanni Ciriello, Roma 2023, pp. 595-619), in cui trattava la tematica del rapporto tra dimensione onirica e creazione poetica].

(11) [Trattasi de *Il Baccanale degli Andrii*, un dipinto a olio su tela di Tiziano, databile tra il 1523 e il 1526 e conservato nel Museo del Prado. L'opera fu l'ultima ad essere fornita da Tiziano per la Sala dei Baccanali nei Camerini d'alabastro di Alfonso I d'Este, dopo la *Festa degli amorini* (1518-1519) e il *Bacco e Arianna* (1520-1523)].

(12) [Le *Tre età dell'uomo* è un dipinto a olio su tela di Tiziano, databile al 1512 circa e conservato nella National Gallery of Scotland di Edimburgo].

(13) Dipinto a olio su tela di Tiziano, databile al 1515 circa e conservato nella Galleria Borghese di Roma.

della *Sacra famiglia*[14]; i compiti di carattere cristiano vengono sempre tradotti dalla posizione dualistica loro assegnata in quella profana e, perciò, non hanno mai un effetto completamente puro. Ma perfino il *pathos* tragico de *La deposizione nel sepolcro*[15] al Louvre svanisce nella gloriosa unità dello splendore dei colori, di cui è intessuto questo mondo. Sono esclusi qui i materiali religiosi, che provengono essi stessi da una sfera emotiva più panteistica, come infatti l'*Assunta*[16] rappresenta il dissolversi nella luce infinita.

Questa «dissoluzione» della figura cristiana in una unità sovrapersonale non si manifesta in nessuno in modo così netto come in Correggio. Anche nel suo caso non fu dovuto solo al gusto dei committenti dei principi, ma piuttosto ad una conseguenza della sua visione del mondo, se in seguito abbandonò i temi cristiani, tra i quali quello a cui lui era maggiormente legato, la Madonna col Bambino. Schmarsow ha descritto con entusiasmo l'atmosfera di beatitudine in cui finiscono per dileguarsi dinanzi a lui mondo e uomo: «Tutto respira e sente come il cuore umano, condivide le più delicate vibrazioni del nostro sistema nervoso, vibra nella beatitudine dell'esistenza e si dissolve dinanzi al fervore dell'universo»[17]; e Thode[18] parla della grande armonia cosmica interiore, in cui viveva la sua anima, la quale si ritrovava in ogni essere che vive e che freme. Questa dedizione all'unità si origina nel dipinto attraverso la «compenetrazione» fisiognomica «di tutte le figure con l'unico, identico sentimento incondizionato d'amore, che riempie l'essere», attraverso l'intreccio dei movimenti, il fluire delle membra e delle

(14) [È un dipinto a olio su tela di Tiziano, databile al 1510 circa e conservato nella National Gallery di Londra].

(15) [È un olio su tela commissionato da Filippo II di Spagna e realizzato da Tiziano nel 1559].

(16) [L'*Assunta dei Frari*, anche conosciuta come *Assunzione della Vergine*, di Tiziano, databile tra il 1516 e il 1518, è la pala dell'altare maggiore conservata nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. L'opera, commissionata a Tiziano dai francescani del convento dei Frari e definita come la perfezione di Tiziano, incarna la perfezione del pieno Rinascimento].

(17) [A. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen* cit., p. 70].

(18) H. Thode, *Correggio* (Sammlung Knachfuß) [Bielefeld und Leipzig 1898] [N.d.A].

[Henry Thode (1857-1920), storico dell'arte tedesco, fu dal 1889 al 1891 direttore dell'Istituto Staedel a Francoforte e professore di storia dell'arte presso l'università di Heidelberg dal 1894 al 1911. Dedicò la maggior parte della sua attività di studioso all'Italia, che egli aveva imparato a conoscere bene in molti viaggi e durante un lungo soggiorno nella sua villa sul Lago di Garda, ora il Vittoriale di d'Annunzio].

vesti, inoltre attraverso lo sciogliersi di tutte le forme nel chiaroscuro, che conduce impercettibilmente le cose l'una nell'altra e lascia infine che tutto, compreso il colore insito negli oggetti, si sciolga nell'unità dell'atmosfera luminosa, la quale «incorporea e tenue congiunge indissolubilmente ciò che è separato nello spazio». La risposta più chiara alla nostra questione è data dalle osservazioni di Thode, secondo le quali la figura gli appariva artisticamente significativa non nel suo isolamento, ma solo nel suo contesto, e il suo inserimento nell'insieme, compiuto dalla luce, comportava una semplificazione nell'articolazione delle forme e una sfocatura dei contorni che delimitano»[19].

Se dopo aver trattato la *Zingarella*[20] Thode osserva che, se è vero che già i maestri veneziani, soprattutto Giorgione, avrebbero riconosciuto il significato pittorico del rapporto tra l'uomo e il paesaggio circostante e tra il paesaggio e l'uomo, tuttavia per loro il principio dell'unità artistica sarebbe rimasto la pura armonia cromatica, solamente Correggio avrebbe scoperto il fattore unitario che determina nel modo più intenso lo stato d'animo, cioè, l'effetto luminoso, per cui la differenza di valore ottenuta è ovviamente soggettiva, almeno nella misura in cui essa non si riferisce semplicemente al conseguente sviluppo nella libertà del movimento compositivo; poiché per il resto, per noi qui si tratta anzitutto solo di un'altra possibilità di questa concezione psichica dell'unità della visibilità, così come una terza è quella fiorentina-lineare, che culmina in Raffaello. Il legame figura-paesaggio nei suoi dipinti delle Madonne è il più perfetto che si possa vedere, sebbene esso – cosa che traspare già nei primi schizzi – venga ottenuto solo tramite l'armonia delle linee, delle proporzioni e delle masse. A lui, ad es. Grimm[21], si sono contrapposti di nuovo i veneziani con la loro unità cromatica, i quali vedrebbero

(19) H. Thode, *op. cit.*, p. 78 [N.d.A].

(20) [*La Zingarella* è un dipinto a olio su tavola del Correggio, databile tra il 1516 e il 1517 circa, e conservato nel Museo nazionale di Capodimonte di Napoli].

(21) [E.] Grimm, [*Leben*] *Michelangelo*[*s*], [2 B.de, Hannover 1860-1863], II, pp. 185 sgg. Schmarsow, *op. cit.,* pp. 60 sgg. [N.d.A.].

[Herman Friedrich Grimm (1828-1901), scrittore e storico dell'arte tedesco, nel 1872 venne nominato professore di Storia dell'Arte Contemporanea presso la *Friedrich-Wilhelms-Universität* di Berlino. Fu anche co-fondatore della Società Goethe e curatore dell'edizione di Weimar delle opere di Goethe. Fu autore di biografie, soprattutto su Michelangelo, Raffaello e Goethe, rilevanti per le loro connotazioni psicologiche e i ritratti grandiosi delle personalità. Di questo secondo volume qui citato dell'opera di Grimm esiste una versione italiana ottocentesca prodotta da Augusto Di Cossilla col titolo *Michelangelo* (Milano 1865)].

«di più», Tiziano e Giorgione, nel quale «i contorni sembrano perdersi, scomparire»[22] – riconoscendo così al contempo anche il veder-di-meno. Un'analisi di queste sfumature nel loro significato spirituale porterebbe ad un ulteriore sviluppo del nostro modo di trattazione. A completamento di questa serie di artisti occorre ricordare ancora i pittori delle «immagini dell'esistenza», come li definì Burckhardt[23], Andrea del Sarto[24], Palma[25] e Veronese[26].

Ma dietro tutti loro si staglia la figura oscura di Leonardo. Egli trovò l'unità di questo mondo divino nella più profonda armonia delle sue leggi.

Come questa unità pittorica tra uomo e mondo abbia avuto il suo sviluppo nei Paesi Bassi è stato illustrato più volte. Sopra abbiamo fatto riferimento al *David* di Bodenhausen. Già l'*Altare di Gand*[27],

(22) [E. Grimm, *Leben Michelangelos* cit., II, p. 68].

(23) [*Existenzmalerei* ed *Existenzbild* sono termini creati da Burckhardt, anche se forse traggono ispirazione dalle pagine che lo storico dell'arte berlinese Franz Theodor Kugler aveva dedicato a Tiziano nel suo *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1847). A proposito del rapporto tra bellezza e *Existenzmalerei*, Burckhardt riteneva che le opere dall'effetto più puro e completo fossero quelle «quiete immagini dell'esistenza […] ove un solo suono, un unico sentimento (*Stimmung*) saturano l'intero quadro nel momento in cui l'intenzione storica si ritrae» (cfr. J. Burckhardt, *Il Cicerone. Una guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, a cura di Paolino Mingazzini e Federico Pfister, Firenze 1952, p. 200)].

(24) [Andrea del Sarto (1486-1530) fu uno degli esponenti più eccelsi fra i protagonisti del pieno Rinascimento fiorentino].

(25) [Jacopo Palma il Vecchio (1480 ca.-1528) si chiamava veramente Iacopo d'Antonio Negreti o Nigreti (Nigretti), ma è conosciuto con lo pseudonimo che ebbero anche il nipote Antonio e il pronipote Iacopo (il Giovane). Fu uno dei primi a seguire Giorgione, la cui influenza si fa notare già in alcune delle sue giovanili *Madonne*, come quella della galleria Colonna. Verso il 1505-1508 è da datarsi un gruppo di quadretti mitologici con molti elementi di paesaggio e figure piuttosto piccole. Uno di questi quadretti è una specie di variante della *Tempesta* di Giorgione].

(26) [Paolo Caliari, detto il Veronese (1528-1588), pittore italiano del Rinascimento, è noto in particolare per i suoi dipinti a soggetto religioso e mitologico di grande formato, come *Nozze di Cana* (1563), *Convito in casa di Levi* (1573) e *Trionfo di Venezia* (1582)].

(27) [È il *Polittico dell'Agnello Mistico*, detto anche *Altare di Gand*, il capolavoro del pittore fiammingo Jan Van Eyck (1390 ca.-1441), dipinto tra il 1426 e il 1432 per la Cattedrale di Saint-Bavon a Gand, dove ancora oggi si può ammirare. L'opera trae il nome dal soggetto principale raffigurato, l'*Adorazione dell'Agnello Mistico*. È composta da molte tavole, otto delle quali fungono da sportelli e sono dipinte su entrambi i lati. Osservato chiuso, l'*Altare di Gand* presenta una facciata concepita come un complesso architettonico a due livelli che costituisce una sorta di introduzione a quanto poi presentato dal polittico aperto. Il livello inferiore è diviso in quattro nicchie che accolgono le figure, a grandezza naturale, dei committenti inginocchiati (un nobile di Gand e sua moglie) e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista. Il livello

nell'opposizione delle immagini inferiori e superiori, presenta una duplice visione del mondo; ciò che a livello superiore, nella grande figura isolata di Dio Padre, di Maria e del demonio, si innalza nell'aldilà, a livello inferiore, nella comunanza interiore della moltitudine e del suo fondersi, di cui fanno parte non solo gli uomini, ma ogni pezzo di questo mondo, è fuso nell'unità mistica[28]. L'importanza che in questo sviluppo rivestono Dirck Bout[29] e Gerard David, è stata dimostrata da Bodenhausen[30]; a essere sotto l'influenza di David fu Patinir[31], che fece del paesaggio l'oggetto peculiare della raffigurazione e della figura l'ornamento. Così anche qui l'uomo fu inserito nel mondo. Il completamento di questo punto di vista in Olanda è rappresentato da Rembrandt e, accanto a lui, da Goyen[32] e Cuyp[33]. Quando pensiamo a Goyen, dobbiamo pensare a Spinoza, poiché anche per lui ogni individualità si dilegua nell'infinita unità della sua aria dorata. La metafisica della luce nell'arte di Rembrandt oggi parla a chiunque[34]. Anche

---

superiore, invece, presenta un ambiente con il soffitto a travi lignee piuttosto basso, aperto in fondo su una piazza cittadina, che ospita una *Annunciazione* e, idealmente al di sopra del soffitto, due profeti (Zaccaria a sinistra e Michea a destra) e due sibille (a sinistra la Sibilla Eritrea, a destra la Sibilla Cumana), tutti con cartigli, che profetizzano la venuta di Cristo].

(28) Anche Schmarsow, *op. cit.*, p. 55 [N.d.A.].

(29) [Dieric Bout il vecchio (Dirk o Dierick) (1415 ca.-1475), pittore olandese, il quale, pur essendo nato ad Haarlem e avendo fatto il proprio tirocinio nella stessa città, è sempre associato alla città di Lovanio, sede della prestigiosa Università, nella quale visse e per la quale lavorò per quasi tutta la vita. Nel 1468 Lovanio lo nomina pittore ufficiale della città. Tra le sue opere si segnala: *Altare con Storie della Vergine* (ca 1440), *Altare della Passione* (ca 1450), *Martirio di S. Erasmo* (1458). Celebri sono anche i suoi ritratti].

(30) Vedi Bodenhausen, *Gerard David* [*und seine Schule*, München 1905,] pp. 49-56 [N.d.A.].

(31) [Joachim Patinir, o Patinier o Patiner (1485 ca.-1524), pittore fiammingo, si formò a Bruges presso Gerard David, per poi trasferirsi ad Anversa, dove nel 1515 si iscrisse alla locale gilda dei pittori. Si specializzò in paesaggi e soggetti storici, diventando uno dei primi specialisti nelle rappresentazioni di vedute].

(32) [Jan van Goyen (1596-1656) è stato uno dei maggiori paesisti olandesi, nelle sue vedute, in genere ridotte a una estrema sobrietà di elementi (mare, orizzonte basso, un vasto cielo), e tutte su una scala quasi monocroma di tinte ambrate, l'effetto luminoso, pacato e diffuso, prevale su ogni altro].

(33) [Jacob Gerritsz Cuyp, o Jacob Gerritz Cuyp (1594-1652), pittore e illustratore olandese, nel 1617 entrò a far parte della gilda dei pittori. Successivamente diventò diacono e quindi presbitero presso il comune vallone di Dordrecht. Insegnò al fratellastro Benjamin (1612-1652) e al proprio figlio Aelbert Cuyp (1620-1691) a dipingere].

(34) Cfr. la monografia di [Carl] Neumann [*Rembrandt*, 2 B.de, München 1902]. Schmarsow, *op. cit.* [N.d.A.].

l'individualità più forte e la corporeità più tangibile sono «tutt'intorno inestricabilmente intrecciate con la connessione delle cose», «lottano per liberarsi dall'universale e in esso tornano a dissolversi»[35]. Infine, Rubens! La possibilità di coesistere tra lui e Rembrandt mostra il margine di manovra di questa visione del mondo: accanto all'immaterialità, «l'abbondanza della sostanza, il flusso ardente e la brace della vita»[36], accanto a quella spiritualizzazione e trasfigurazione di tutta la materia, un'animalizzazione del mondo e dell'anima, un moto di forze pure ed elementari, di cui fanno parte il massimo e il minimo, la natura e Dio.

Tutti coloro che rientrano in questo tipo, hanno in comune, pur con tutte le differenze del sentimento della vita, la concezione dell'unità di uomo-mondo e, più precisamente, come di una unità in qualche modo psichica, nella quale ambedue vivono. E se ora facciamo i nomi di Caravaggio, dei naturalisti spagnoli, olandesi, di Velasquez, di Hals, vediamo come d'improvviso appare disincantata la realtà che si trova dinanzi a noi, un mondo esterno puramente visibile, apparentemente non spiritualizzato, percepito solo attraverso gli occhi: ma, in verità, anche vissuto, trasformato e valutato dagli uomini, solo partendo da un tutt'altro sentimento della vita, da una tutt'altra posizione rispetto a questa visibilità. Si tratta di una terza forma di visione del mondo, il naturalismo.

In principio anch'esso tratta uomo e mondo esterno come se avessero ugual valore, ma non v'è una unità psichica oggettiva che li contiene entrambi, ma solo l'unità delle leggi di natura, della verità dello spazio, della luce quali fattori della realtà, non quali medi psichici, della verità della fisiognomica e dei rapporti da cui essa ha origine: un tutt'altro senso della realtà.

---

(35) [Cfr. A. Schmarsow, *op. cit.*, p. 75].

(36) [R.] Vischer, [*Peter Paul*] *Rubens, ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde*, [Berlin 1904], anche pp. 32, 52, 111. «Il particolare nei suoi dipinti emerge come una componente integrativa dell'intero in immediata connessione con esso»; si considerino poi gli schizzi suoi e di Rembrandt [N.d.A.].

[Robert Vischer (1847-1933), storico e filosofo dell'arte, fu professore di storia dell'arte nelle università di Breslavia, Aquisgrana e Gottinga. Elaborò una teoria estetica dell'*Einfühlung*, come attestano i suoi scritti *Über das optische Formgefühl* (1873); *Der ästhetische Akt und die reine Form* (1874), ai quali si aggiunsero notevoli opere di storia dell'arte: *Luca Signorelli und die italienische Renaissance* (1879); *Studien zur Kunstgeschichte* (1886) e il *Rubens* su citato da Nohl].

In ogni tempo i rappresentanti delle altre visioni del mondo, per quanto siano discordanti tra di loro, hanno combattuto in modo particolare quest'arte in quanto mera imitazione. In età moderna si parlava addirittura con disprezzo della pura e semplice fotografia, cosa assai ingenua. Difatti, già l'imitazione comporta una visione, che costituisce in parte – a prescindere del tutto dalla raffigurazione – il processo artistico, nella misura in cui essa trasforma il caos in cosmo, per cui la cosa non si dà semplicemente due volte, ma una volta come cieca realtà e una volta come immagine elaborata e compresa. Fin dall'inizio, però, la fotografia non è affatto una creazione di natura pittorica, ossia, spirituale, ma è piuttosto un prodotto meccanico, che l'uomo può allestire artisticamente solo posizionando la macchina fotografica, scegliendo il ritaglio, la luce, il materiale, e così via, e sviluppando successivamente la lastra secondo le sue intenzioni artistiche; eppure con ciò non si ha ancora nessuna immagine che abbia una realtà propria o che apra la comprensione della visibilità, ma su cui l'occhio deve affaticarsi, esattamente come dinanzi alla stessa realtà, solo senza alcuna prospettiva di successo. Quando a suo tempo i pittori hanno usato la metafora della macchina fotografica per indicare la loro posizione rispetto alla realtà, questo per loro significava semplicemente quell'ideale modo di atteggiarsi che vuole porsi dinanzi alla visibilità senza costruirla; l'ideale dell'imitazione della natura suggerisce qualcosa di simile, ma non implica ancora la forza della raffigurazione.

Questa stessa dialettica, che spinge l'ingenuo materialismo filosofico verso il Positivismo, si estende tuttavia anche al materialismo pittorico: esso si rese subito conto che la sua possibilità non vuol dire prendere le cose così come sono, ma piuttosto così come appaiono. In tal modo, malgrado la sua oggettività, che sembra conferirgli una forma *unica*, esso può avere tante facce diverse: dall'elaborazione dell'impressione al riconoscimento e alla raffigurazione rigorosamente chiari delle relazioni in essa contenute, come nel caso del «pittore sperimentale»[37] Velasquez, fino alla più alta esaltazione di un senso sensuale della realtà, come nel caso del vivace Hals. La formula artistica spesso citata

(37) [Cfr. C. Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Zürich 1933, p. 264. Di questa monografia esiste anche una vecchia traduzione di Mina Baggi pubblicata dalla Sansoni col titolo *Velasquez e il suo tempo* (Firenze 1958)].

di Zola[38], coniata per questo tipo, descrive unilateralmente come differenze di temperamento ciò che invece investe tutta quanta la psiche. Nella misura in cui rimane inalterata la visione primaria fondamentale della realtà di questo mondo concepito come una realtà esterna e della posizione dell'uomo dentro di essa: anche l'uomo si presenta essenzialmente come una realtà esterna, e laddove la sua anima si fa visibile, essa non va tuttavia oltre la massa del mondo e le forze che lo dominano.

E ancora una volta è sufficiente il nome di Michelangelo per trasformare d'un colpo l'intera coscienza del mondo appena data, e riappare il tipo dualistico e la distanza tra queste visioni del mondo e la conseguente configurazione artistica ci diventa inconfutabilmente evidente.

Solo una volta in tutta la sua vita si coglie di Michelangelo qualcosa che assomiglia ad un sentimento per la natura – quando da vecchio si recò sulle colline di Spoleto e ravvisò che «e' non si trova pace se non ne' boschi»[39], altrimenti da nessuna parte, né nelle sue lettere, né nelle sue poesie, soprattutto né nei suoi dipinti. Esiste solo lo spirito e ciò

(38) [Émile Zola (1840-1902), uno dei maggiori esponenti del naturalismo, ne offrì un modello esemplare nella sua opera narrativa: da *Teresa Raquin* (1868) al ciclo *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893), che comprende *L'assommoir* (1877) e *Germinal* (1885), i suoi romanzi costituiscono un immenso affresco della società del tempo, osservata con rigore scientifico e con una scrupolosa ricognizione storica, sociologica, linguistica. Secondo Zola, infatti, lo scrittore non è molto diverso dallo scienziato e il romanzo è un vero e proprio esperimento scientifico compiuto sull'uomo. Scriveva infatti nel 1880: «Il romanziere muove alla ricerca di una verità […]. È innegabile che il romanzo naturalista, quale ora lo intendiamo, sia un vero e proprio esperimento che il romanziere compie sull'uomo, con l'aiuto dell'osservatore […]. Dobbiamo operare sui caratteri, sulle passioni, sui fatti umani e sociali, come il fisico e il chimico operano sui corpi inanimati e come il fisiologo opera sugli organismi viventi. Il determinismo regola l'intera natura» (E. Zola, *Il romanzo sperimentale*, tr. it. di I. Zaffagnini, Parma 1992, pp. 6-8)].

(39) [Nohl fa riferimento ad una precisa vicenda del Buonarroti. Nel 1556, quando l'artista era già avanzato con gli anni e le grandi sue opere, come gli affreschi della cappella Sistina, erano oramai alle spalle, lasciò Roma per recarsi a Loreto, forse per sciogliere un voto. A Spoleto venne bloccato da una colica renale. Allora il suo amico Cardinale Farnese lo affidò al padre guardiano dell'eremo di S. Maria delle Grazie, alle pendici di Monteluco. Qui Michelangelo poté recuperare la salute, ma soprattutto godere della pace e della bellezza dell'atmosfera bucolica dei boschi che circondano l'eremo. E così, ritornato a Roma, l'8 dicembre 1556 scriveva all'amico Vasari: «Io ò a questi dì auto con gran disagio e spesa un gran piacere nelle montagne di Spuleti a visitare que' romiti, in modo che io son ritornato men che mezzo a Roma; perché veramente e' non si trova pace se non ne' boschi». Ma prima ancora Michelangelo discorse di questa sua fermata nelle montagne di Spoleto in una lettera al nipote Lionardo del 31 ottobre 1556. Sembra che vi abbia dimorato circa 40 giorni].

che esso produce[40]. Durante la creazione di Adamo tutto lo splendore del paradiso si trasforma per lui in una spoglia distesa inclinata appena sufficiente a sostenere il corpo, e durante quella di Eva una pianura deserta con poche pietre e un tronco di albero morto. Nei *Dialoghi* di Hollanda[41] egli non vuol saperne niente del paesaggio olandese: vi sono tante cose e nessuna di esse «gliene riesce»[42]. Ancora una volta il mondo diventa solamente la base per l'uomo innalzato e per la figura divina, un dualismo così forte, come quando Fichte chiamò il mondo il materiale del dovere. E prima di lui Giotto e Mantegna e molti altri hanno visto qualcosa di simile e parallelamente a lui in Germania Dürer. Il paesaggio di Dürer non ha un rapporto con le figure, come nel caso di Altdorfer[43] ad esempio, esse ne sono estranee e indipendenti, esso si serve piuttosto dell'interiorità delle figure. E nelle sue opere maggiori il mondo esterno scompare totalmente dinanzi all'impressione monumentale degli uomini divini. Negli *Apostoli*[44], come in uno dei dipinti del Medioevo, punto focale e sfondo sono solo un'astrazione, il contenuto dell'immagine si esaurisce nella sublime solitudine delle quattro figure. Sia Dürer che Michelangelo furono sostenuti da un movimento etico-religioso, che diede loro un'energia sovrapersonale e uno slancio storico, dalla Riforma e da Savonarola, ma non è da questo che è nata la loro arte. L'ideale di elevare l'immagine della persona

(40) E. Grimm, *Leben Michelangelos* cit., II, p. 410 [N.d.A.].

(41) [Di questi colloqui Nohl tiene presente la versione tedesca apparsa col titolo *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538* (Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899). Esistono anche due versioni italiane degli stessi, una meno recente apparsa col titolo *Dialoghi Michelangioleschi* (a cura di Antonietta Maria Bessone Aurelj, Roma 1924; 1926^2; 1939^3; 1953^4); un'altra più recente dal titolo *Dialoghi romani con Michelangelo* (Introduzione e Note di Laura Melchiorri, Milano 1964)].

(42) Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos, [*Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538* cit., p. 29; *Dialoghi romani con Michelangelo* cit., p. 31] [N.d.A.].

(43) [Albrecht Altdorfer (1480 ca.-1538), pittore, incisore e disegnatore per xilografie tedesco, nel 1526 fu nominato architetto della città di Ratisbona e divenne figura di primo piano del gruppo di artisti tedeschi del XVI secolo attivi nella regione danubiana. Fu il primo a portare il paesaggio come soggetto indipendente in pittura, dopo le prove su disegno e ad acquerello di Leonardo e Dürer, al quale egli si ispirò nella realizzazione dei quadretti del 1507: *S. Francesco*, *S. Gerolamo*, *Famiglia di satiri* e *Natività*.

(44) Si tratta della *Comunione degli Apostoli*, un'opera di Altdorfer realizzata nel 1518 e custodita nel Museo statale di Berlino. Questo capolavoro del Rinascimento cattura un momento cruciale della narrazione biblica della moltiplicazione dei pani e dei pesci].

si manifesta già nelle sue prime opere. Penso a *La Madonna della Scala* a Casa Buonarroti[45]: il contenuto del rilievo non è il rapporto tra madre e figlio, ma la sublimità del suo significato spirituale. La trattazione, che il soggetto della Madonna riceve da questo tipo, è inoltre caratteristica; mentre esso pareva fatto per la concezione monistica, poiché il contesto portava oltre la singola figura, per la concezione personale il legame tra madre e figlio costituisce un ostacolo alla monumentalizzazione della figura seduta. E. Heidrich ha affrontato la questione nello sviluppo che il tema ha avuto in Dürer[46].

Nel disegno della *Legende Maria*[47] del 1521 Dürer omette il bambino, manca anche il suolo, la panca su cui è seduta la figura, lo sfondo, e rimane solo l'immagine monumentale.

Se guardiamo poi allo sviluppo dell'arte moderna, riconosceremo facilmente i medesimi contrasti, solo molto più accentuati data la totale indipendenza di questo periodo.

Il mondo pittoricamente dissolto del Rococò consente all'uomo e al mondo di fondersi in un unico sentimento, in modo particolarmente perfetto nei dipinti di Watteau[48]. Realisti sono Goya, Hogarth[49],

(45) [Trattasi di un rilievo marmoreo conservato a Casa Buonarroti a Firenze e considerato tradizionalmente, fin dal Vasari, opera dell'adolescenza di Michelangelo. Ma la sua datazione è stata ed è molto discussa; pare tuttavia da confermare una collocazione intorno al 1490, prima della Battaglia dei centauri].

(46) E. Heidrich, *Gesch.*[*ichte*] *des Dürerschen Marienbildes*, Leipzig 1906, pp. 138 sgg. [N.d.A.].

(47) [La figura della Madonna leggente rappresenta un genere iconografico cristiano in cui la Vergine Maria viene rappresentata mentre è intenta alla lettura. Nato a partire dal XV secolo nel solco dell'arte rinascimentale, rappresenta lo svilupparsi di un ideale umanistico di matrice religiosa. Il culto della Madonna leggente ruota attorno all'idea che il libro tenuto tra le mani sia la Bibbia e che lei, madre e figlia di Dio, sia proprio per questo privilegiata nell'atto di leggere].

(48) [Jean-Antoine Watteau (1684-1721), pittore francese, fu il più influente esponente francese della pittura rococò, autore di cicli pittorici ispirati in particolare al teatro delle maschere e alle *Fêtes galantes*, feste galanti caratterizzate da figure in abito da ballo o abbigliate in maschera, inserite in un'ambientazione di giardini all'aperto].

(49) [William Hogarth (1697-1764) pittore, incisore e autore di stampe satiriche inglese, aveva dell'arte una concezione particolare: essa doveva raccontare la vita contemporanea in Inghilterra, indurre negli spettatori comportamenti responsabili, dare guadagno agli artisti ed essere utile alla società. A lui si deve la creazione di un genere di pittura che rappresenta le vicende della sua epoca in un modo che attira, fa riflettere e sorridere e, al tempo stesso, induce un giudizio critico e morale].

Chodowiecki[50], Chardin[51]. Rispetto ad essi nasce poi la pittura idealistica di Carstens[52] e Cornelius, di David e Ingres[53].

Ancora una volta l'immagine deve restituire solo la figura elevata, ossia, la figura appartenente ad un mondo spirituale. Se qui la visione, invece di svilupparsi nelle forme visibili, spesso lottava per l'idea e si limitava ad impossessarsi della figura, questo non cambia in sostanza il nucleo della sua concezione del mondo, semplicemente non era artisticamente produttiva. In questo periodo il paesaggio diventa soprattutto eroico. Con ciò avevano cominciato già i Carracci[54].

Il paesaggio eroico è la costruzione del mondo non in funzione di una vita panteistica, ma di un ideale spirituale, il quale però può manifestarsi in modo immediato solo nella forma umana. In questi casi, dove un tipo dà forma a materiali che in realtà gli sono estranei, la sua liceità si rivela forse sempre la cosa più strana.

---

(50) [Daniel Niklaus Chodowiecki (1726-1801), pittore e incisore tedesco di origini ugonotte, dipinse scene di società nello stile del Watteau, ma senza lo spirito del maestro francese. Meglio gli riuscirono le scene di famiglia che rivelano un acuto senso d'osservazione. In questi lavori manifestò il suo ingegno eminentemente realistico, che ben presto gli fece trovare nelle acqueforti un campo di attività più congeniale. Influssi olandesi e inglesi lo aiutarono a svolgere completamente questa sua attitudine e a farsi un abile descrittore dei costumi della vita di Berlino e della Germania settentrionale, come lo era per l'Inghilterra Hogarth].

(51) [Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), pittore francese, autore soprattutto di nature morte, apparteneva a quel gruppo di pittori francesi che, abbandonando la retorica del Le Brun, preferivano ispirarsi ai soggetti d'intimità famigliare. In alcuni suoi dipinti l'umile vita quotidiana assurgeva a una dignità sin allora ignorata dalla pittura francese, ad un'alta bellezza morale, a una sommessa poesia].

(52) [Asmus Jacob Carstens (1754-1798), pittore, critico d'arte e disegnatore tedesco-danese, si ispirò all'antichità classica e al Rinascimento italiano, ed ebbe modo di conoscere le teorie estetiche di Kant. Le sue idee e le sue opere, per gran parte disegni di grande rigore formale, ebbero in aperta reazione al Rococò grande importanza per lo svolgimento della pittura tedesca del secolo XIX].

(53) [Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), pittore francese, portò lo spirito del neoclassicismo oltre i confini del suo tempo, interpretando anche i temi più romantici in chiave classica. È un artista complesso: non segue le mode, non copia la natura, non imita i maestri. Ma seleziona e compone i vari elementi per creare un linguaggio ideale, ispirato all'antico].

(54) [Sono i pittori italiani Ludovico Carracci (1555-1619) e i suoi due cugini, i fratelli Agostino Carracci (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609). L'importanza della loro attività artistica e teorica sta nell'aver contribuito in maniera determinante all'uscita dalla crisi del Manierismo, alla formazione della cultura figurativa Barocca, a nuove soluzioni pittoriche basate sul recupero della tradizione classica e rinascimentale, ma rinnovata seguendo la pratica e i precetti dello studio del vero e del disegno].

È noto che Cornelius non volle che la pittura paesaggistica fosse insegnata come ramo particolare dell'arte. Ora proprio accanto a lui vi erano altri artisti, soprattutto Runge[55], C.D. Friedrich[56] e Dahl[57], e Runge scrive: «Tutto spinge verso il paesaggio, alla ricerca di qualcosa di determinato in questa indeterminatezza e non si sa da dove cominciare? Ma i nostri artisti danno nuovamente di piglio alla storia, e si confondono. In questa arte nuova – la pittura paesaggistica, s'intende – non è forse possibile raggiungere uno dei punti più elevati? Il quale sarà forse anche più bello dei precedenti»[58].

E in un altro luogo egli enuncia il principio artistico decisivo di questo tipo monistico: «È chiaro che, solo quando vedremo immersa la nostra vita in tutta quanta la natura, nascerà il vero paesaggio, come ciò che è *diametralmente opposto alla composizione umana o storica*»[59].

Nei suoi dipinti metafisici i volti misteriosi si sviluppano, per così dire, dinanzi ai nostri occhi dal profondo della lucentezza. C.D. Friedrich trovò poi la via che porta all'eterna vastità del mondo[60], e

---

(55) [Philipp Otto Runge (1777-1810), pittore tedesco del primo romanticismo, fu scolaro dell'accademia di Copenaghen e a Dresda dal 1801 al 1804, frequentando il gruppo di scrittori romantici intorno a Tieck e a Friedrich Schlegel. Frutto di questo periodo sono i suoi scritti teorici che hanno importanza soprattutto riguardo alla teoria dei colori].

(56) [Caspar David Friedrich (1774-1840) è stato il pittore più significativo del Romanticismo tedesco, celebre per la resa di vasti e misteriosi paesaggi nordici che esprimono il sentimento di stupore e impotenza dell'uomo di fronte alla forza misteriosa della natura. Le sue opere contribuirono a stabilire l'idea estetica del sublime come questione centrale del Romanticismo e a rivoluzionare il genere pittorico del paesaggio tradizionale].

(57) [Johan Christian Claussen Dahl (1788-1857), pittore norvegese appartenente al Romanticismo, nel 1811 entrò all'Accademia di Copenaghen, da cui il suo spirito antiaccademico lo allontanò presto. Studiò, invece, da sé la natura e s'ispirò agli antichi maestri olandesi del secolo XVIII. La freschezza dell'osservazione e un sentimento nuovo del colore gli affidarono un posto tra i rinnovatori della pittura del paesaggio nel secolo XIX].

(58) [Così si esprimeva Runge nella lettera al padre del febbraio 1802: si veda in P.O. Runge, *Schriften, Fragmente, Briefe*, unter Zugrundelegung der von Daniel Runge hrsg. hinterlassenen Schriften besorgt von Ernst Forsthoff, Berlin 1938, pp. 13-14].

(59) [Così nella lettera a Daniel del 7 novembre 1802: si veda in P.O. Runge, *Hinterlassene Schriften*, hrsg. von dessen ältestem Bruder [Johann Daniel Runge], 2 Bde., Hamburg 1840-1841, Bd. I, (Faksimiledruck Göttingen 1965), p. 16. Il corsivo è di Nohl].

(60) A. Peltzer, *Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei*, Leipzig 1907, ha accertato i legami di questi pittori con Goethe e con la visione del mondo di Schelling. Riporto ancora le parole di Carus, amico di Friedrich, a proposito dell'importanza che la figura riveste per il paesaggio: «[…] ma il paesaggio determinerà sempre la creatura vivente; essa dovrà necessariamente emergere da esso e farne parte» [C.G. Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig 1831, p. 53]. Egli ha voluto sostituire alla parola inadeguata

Schwind[61], Spitzweg[62], anche Ludwig Richter[63] dipingono nel modo più diverso un mondo dell'animo, nel quale uomini e cose vivono da pari a pari. Il terzo tipo è rappresentato dai realisti berlinesi, Schadow[64], Krüger[65] e, infine, Menzel[66], il quale poi lambisce già la generazione

«raffigurazione del paesaggio», di cui anche Runge, come abbiam visto sopra, sentiva la piattezza, con la parola «raffigurazione della vita della terra» [N.d.A.].

[Il Carus qui menzionato è il Carl Gustav Carus (1789-1869) fisiologo e pittore tedesco, amico di Goethe. Come artista si distinse come pittore di paesaggi, prendendo lezioni di pittura da Julius Diez e successivamente da Julius Schnorr von Carolsfeld all'accademia di pittura di Oeser. Dal 1814 al 1817 fu autodidatta per la pittura ad olio, lavorando insieme a Friedrich. Per comprendere al meglio quanto Nohl ha sintetizzato in questa nota, bisogna partire dall'idea del Carus secondo la quale la nuova arte ha il compito di esprimere la vita affettiva attraverso la raffigurazione di un momento di tutta la vita naturale della terra, per cui nell'arte di paesaggio, a differenza di ogni altra, l'infinità del mondo si dispiega in modo così vero davanti all'artista, la natura gli si muove intorno in apparente libertà e anarchia, ma seguendo nondimeno leggi immutabili ed eterne. Egli pone quindi l'accento sulla *Gesetzmäßigkeit*, sulla conformità a leggi della natura. L'arte, dando espressione ai risultati della ricerca scientifica viene così a costituire il punto più alto della scienza e può essere definita mistica o orfica. Carus suggerisce altresì al pittore paesaggista dei tempi nuovi il tema della geologia delle montagne: il paesaggio delle montagne è per lui paesaggio storico per eccellenza, tema che egli illustrerà nel saggio del 1842 *Physiognomik der Erdfläche*].

(61) [Moritz Ludwig von Schwind (1804-1871), pittore austriaco, con Ludwig Richter è il più importante pittore del romanticismo popolare tedesco, che egli interpreta in una maniera musicale, schiettamente viennese].

(62) [Carl (o Karl) Spitzweg (1808-1885), pittore tedesco, è noto per le sue opere pittoriche di genere e paesaggi. È diventato famoso per la sua abilità nel rappresentare scene quotidiane con un tocco di *humor*].

(63) [Adrian Ludwig Richter (1803-1884), pittore e incisore tedesco, fu insegnante all'accademia di Dresda tra il 1814 e il 1834. Viaggiò in Germania e in Francia, come disegnatore al seguito di un principe russo, poi dal 1823 al 1826 soggiornò in Italia e a Roma. Esponente di una pittura tardo-romantica, seppe creare idilliache atmosfere nelle sue numerosissime xilografie, che illustrano fiabe, libri di canti popolari, almanacchi].

(64) [Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862), pittore tedesco, studiò all'accademia di Berlino e per interessamento di Alexander von Humboldt ottenne una borsa di studio per Roma (1811). Tornato in Germania, insegnò all'accademia di Berlino e diresse quella di Düsseldorf. Dipinse notevoli ritratti e soggetti religiosi].

(65) [Franz Krüger (1797-1857), pittore e litografo tedesco, studiò all'accademia di Berlino. Protetto dal principe Augusto di Prussia e dal conte di Neidhardt von Gneisenau, fu vivace artista di genere, di paesaggi e di animali; ebbe un ruolo primario nel ritratto].

(66) [Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815-1905), è stato uno dei più importanti pittori e illustratori tedeschi del XIX secolo. Mostrò fin da giovane un talento straordinario per il disegno e la pittura. La sua carriera artistica ebbe una svolta significativa quando si trasferì a Berlino, dove iniziò a lavorare come illustratore per libri e riviste, acquisendo rapidamente notorietà per la sua abilità tecnica e la sua attenzione ai dettagli. Il lavoro di Menzel è particolarmente noto per il suo contributo al realismo. Le sue opere spaziano dai ritratti agli studi di paesaggio, dalle scene storiche alle rappresentazioni della vita quotidiana].

successiva, nella quale queste tre possibilità di visione del mondo si avvicinano ancora di più l'una all'altra. Accanto a Menzel a Berlino e a R. Alt[67] a Vienna ci sono Leibl[68] e la sua cerchia, Trübner[69], Liebermann[70]. Il tipo monistico raggiunge il suo apice in Böcklin, Thoma[71] e Steinhausen[72], L. v. Hofmann[73], il tipo della personalità in Feuerbach, Rethel[74], Marées e Klinger[75]. E analogamente stanno

(67) [Rudolf von Alt (1812-1905), pittore e incisore austriaco, studiò presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna. Si specializzò subito nella pittura di paesaggio e nell'uso dell'acquarello, che caratterizza gran parte della sua produzione. Negli anni Trenta compì un viaggio in Italia, le cui tappe vengono documentate in numerosissimi acquarelli. La precisione nella resa dei dettagli e delle atmosfere dei paesaggi o delle città che visita emerge con grande potenza].

(68) [Wilhelm Maria Hubertus Leibl (1844-1900), pittore tedesco, specializzato in ritratti e scene di genere. Ha creato nella tendenza del realismo. Le sue opere erano piene di dettagli e delicati riferimenti all'impressionismo, ma la loro base era una rappresentazione realistica e puramente fisica di figure umane].

(69) [Wilhelm Trübner (1851-1917), pittore tedesco, dopo una prima formazione come orafo, frequentò le accademie di Karlsruhe e di Monaco, viaggiando in seguito attraverso l'Europa. Allievo di Leibl, fu il rappresentante principale del realismo tedesco. Oltre a quadri di soggetto mitologico e storico, dipinse paesaggi, nature morte e ritratti segnati da influssi impressionisti].

(70) [Max Liebermann (1847-1935), pittore e incisore tedesco, studiò a Berlino e a Weimar, per poi soggiornare ripetutamente in Olanda, a Parigi e a Monaco. Si distinse come uno dei pilastri dell'impressionismo. Nonostante il suo contributo artistico di rilievo, fu colpito dalle politiche naziste e bandito dal regime].

(71) [Hans Thoma (1839-1924), pittore tedesco, dopo una prima formazione come litografo, frequentò l'accademia di Karlsruhe; soggiornò poi a Düsseldorf e a Parigi. A Monaco conobbe Leibl e Böcklin. Nel 1874 compì il primo di numerosi viaggi in Italia, dove fu in contatto con Marées. Tra gli esponenti più significativi e di successo del realismo tedesco, dipinse ritratti dalle salde strutture compositive e ariosi paesaggi; in seguito, trattò anche soggetti sacri e mitologici di sottile intento simbolista].

(72) [Wilhelm August Theodor Steinhausen (1846-1924), pittore e litografo tedesco, formatosi all'accademia di Berlino e alla scuola d'arte di Karlsruhe, risentì l'influsso di Hans Thoma e talora di Böcklin. Trattò soprattutto temi sacri].

(73) [Ludwig von Hofmann (1861-1945), pittore e incisore tedesco, è noto per i suoi dipinti e i suoi disegni (tra impressionismo e Secessione) e per i suoi cicli decorativi].

(74) [Alfred Rethel (1816-1859), è un pittore di storia tedesco ed è assegnato al tardo periodo romantico. Fin dall'infanzia, la sua più grande passione fu la storia romantica e la pittura monumentale. In particolare, la rappresentazione delle battaglie fu per lui di grande importanza e queste furono immortalate anche dalle sue più grandi opere d'arte. Trovò molta ispirazione per i suoi dipinti nell'arte e nella storia greca].

(75) [Max Klinger (1857-1920), pittore, incisore e scultore tedesco, fu un significativo interprete della cultura figurativa tedesca; aderì alle secessioni di Berlino e di Vienna. Viaggiatore instancabile, fu in Italia, Francia, Grecia e Inghilterra, affiancando alla ricca produzione artistica un'intensa attività teorica].

uno vicino all'altro in Francia: da un lato, Corot[76] il «panteista», i suoi amici, i paesaggisti dell'*état de l'âme* e Millet[77], il quale voleva che le cose da lui raffigurate «sembrassero completamente immerse nella loro situazione e che fosse impossibile pensare che potesse venire loro l'idea di essere qualcos'altro». Proseguendo ci sarebbe qui ancora da menzionare Turner[78], allievo di Claude[79], al quale risale il detto «Il sole è Dio»[80]. Dall'altro lato, i grandi naturalisti con Coubert[81] e Manet al

(76) Quando gli si rimproverava la vaghezza e l'indeterminatezza dei suoi dipinti, rispondeva: «La natura fluttua e galleggia. Noi galleggiamo e fluttuiamo! La vaghezza è proprio la caratteristica della vita» [N.d.A.].

[Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), pittore e incisore francese, ispiratore della Scuola di Barbizon, è considerato uno dei più sensibili paesaggisti dell'Ottocento. Un viaggio in Italia (1825-1828), e l'incontro con Th. Aligny, paesista classicheggiante di tendenza elegiaca, fu essenziale per la sua formazione: ritraendo il paesaggio italiano e soprattutto la campagna romana, con pennellate dense che mantengono l'immediatezza della percezione, giunse a una estrema nitidezza nella distribuzione delle masse, nella resa della luce, nella scelta dei toni].

(77) [Jean-François Millet (1814-1875), pittore francese, è considerato uno dei maggiori esponenti del Realismo. Dopo gli esordi, indirizzati alla produzione di ritratti e di dipinti a soggetto storico-mitologico ed erotico-galante, si orientò definitivamente verso la fonte più vera e sentita della sua ispirazione artistica: la vita agreste. I suoi quadri furono rivoluzionari, poiché egli conferì ai suoi contadini una solennità e una dignità quasi eroica che verranno interpretati, in un clima segnato dalle lotte di classe, come un forte segno di emancipazione].

(78) [William Turner (1775-1851), pittore e incisore inglese, occupa senza dubbio un posto di rilievo tra i più significativi paesaggisti di ogni tempo. Schernito dai contemporanei, le successive generazioni, dai pittori impressionisti agli espressionisti astratti, ne hanno esaltato gli aspetti più congeniali alla loro sensibilità].

(79) [Claude Gellée (o Gelée) detto Lorrain (1600-1682), pittore e incisore francese, fu tra i più grandi iniziatori della pittura di paesaggio, in particolare del genere del paesaggio classico. Le sue opere raffigurano una natura serena e maestosa, percorsa da elementi architettonici o da piccole figure di carattere mitologico. Esercitò un significativo influsso sullo sviluppo della pittura di paesaggio inglese del Settecento. Quanto al suo rapporto con Turner, può essere utile ricordare che tra la primavera e l'estate del 2012 fu allestita una mostra alla National Gallery di Londra dal titolo «*Turner Inspired: in the Light of Claude*», che esaudiva il desiderio di Turner, ammiratore di Claude Lorrain quasi in modo ossessivo].

(80) [Stando alla testimonianza del suo giovane ammiratore John Ruskin, scrittore, pittore, poeta, restauratore e critico d'arte britannico, Turner avrebbe proferito queste parole durante le ultime settimane di vita, nel 1851, quando la sua salute era ormai irrimediabilmente compromessa].

(81) [Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1877), pittore francese, è considerato il padre del realismo, cui egli dedicò la sua attività tra il 1848 e il 1855. Nello scenario dei moti rivoluzionari del 1848 e delle forti tensioni politiche, il movimento realista si consolidò intorno al 1850 e prevalse fino al 1870-1880: ebbe la sua formulazione più coerente appunto in Francia, in risposta a un classicismo più conservatore, di stampo accademico. I quadri, per i quali egli è ricordato come il massimo esponente del nuovo movimento realista, sono quelli in cui inserisce i soggetti più comuni, sostituendo i personaggi idealizzati cari al classicismo. Concittadini

vertice, il *Salon dei rifiutati* di Zola[82]. E infine Puvis de Chavannes[83] e in Belgio Meunier[84].

Lasciamo al lettore il compito di approfondire i rapporti sopra discussi, soprattutto perché ad essi riconducono le discussioni del prossimo capitolo. Ecco solo alcune ulteriori osservazioni.

Da Pidoll[85] sappiamo che Marées, fin dalla sua permanenza in Italia, si concentrò totalmente sulla raffigurazione dell'uomo, anzi, nella

---

di Ornans, cacciatori, contadini: Courbet esprime le loro fatiche e condanna pubblicamente le circostanze del periodo in cui vivono].

(82) [Il *Salon des Refusés* è l'esposizione, organizzata nel 1863 da Napoleone III, per accogliere le opere di questi artisti rifiutate dal *Salon* ufficiale, ovvero quello dell'*Académie des beaux-arts* di Parigi. Zola si inserisce in questo evento in qualità di critico d'arte, l'attività con cui esordì, quando assunse la difesa dell'impressionismo con la pubblicazione, nel 1866, di *Mon Salon*. Nella primavera di quest'anno, divenne, infatti, il cronista del «*Salon*», l'esposizione annuale di pittura che si tiene al *Palais de l'Industrie*. Firmandosi con lo pseudonimo Claude, Zola stroncò la giuria, schiava di pregiudizi accademici, e difese strenuamente i nuovi artisti, i futuri impressionisti, le cui opere ritraggono realisticamente la vita quotidiana, i cui quadri sono stati per lo più rifiutati dalla giuria e il cui stile anticonformista, lontano dai tradizionali soggetti storico-mitologici, riscuote la derisione generale. Tra il 27 aprile e il 20 maggio il giovane Zola scrisse sette articoli; quello del 7 maggio dedicato a Manet, il più apprezzato della nuova scuola. Negli articoli, editi in luglio appunto con il titolo *Mon Salon*, parole lusinghiere sono riservate anche a Monet, Pissarro, Corot, Daubigny, Courbet e Millet. In qualità di testimone di quegli eventi, ancora nel suo romanzo *L'Opera* Zola descrisse l'esposizione e la reazione del pubblico].

(83) [Pierre-Cécile Puvis de Chavannes (1824-1898), pittore francese, appartenente alla corrente simbolista, ultimo esponente della Scuola di Lione, è stato il più importante pittore murale francese della seconda metà del XIX secolo. Decorò infatti molti edifici pubblici in Francia, usando una tecnica molto particolare. I suoi dipinti venivano eseguiti su tela e in seguito affissi ai muri, avvalendosi del cosiddetto «*marouflage*». Nelle sue opere seppe raggiungere una calma solennità, una semplice grazia che ne fecero il massimo decoratore della fine del XIX secolo. L'artista però si rivelò anche un sensibile paesaggista, circondando le allegorie e gli idilli pastorali di paesaggi, di praterie, valli e foreste che ricordano le campagne francesi. Egli colloca nei suoi dipinti, con grande esattezza d'osservazione, il contadino all'aratura, il boscaiolo con la sua famiglia e il pastore col gregge. Ma non si tratta nel suo caso di realismo sociale alla Courbet, ma piuttosto di una visione idealizzata del lavoro dei campi].

(84) [Constantin Meunier (1831-1905), scultore belga, esordì come pittore, prediligendo temi storico-religiosi e rappresentazioni realistiche della vita dei lavoratori. Dopo il 1880 si dedicò alla scultura, ponendo la sua arte a servizio di una nobile propaganda per l'esaltazione del lavoro e dei suoi oscuri eroi. Rappresentò di preferenza minatori, scaricatori, operai].

(85) [Karl von Pidoll (1847-1901), pittore tedesco, allievo di Böcklin e poi a Roma di Marées, a cui si sentiva più congeniale, nel 1890 pubblicò, come manoscritto, *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880-81 und 1884-85* (ristampa, Luxemburg 1908), uno scritto in cui documentava la sua esperienza nell'*atelier* di Marées commentandone l'opera. Lo stretto rapporto di collaborazione tra i due è testimoniato dal lavoro preparatorio di Pidoll sui dipinti di Marées e viceversa. I dipinti di Pidoll sono influenzati da Marées sia nella scelta dei temi nei dipinti figurativi, sia nel rigore delle composizioni e della tecnica].

raffigurazione di un uomo individuò il fine dell'arte e nei suoi abbozzi partì sempre dalla figura. Chiama il paesaggio «lo sfondo», gli serve come impalcatura dominante, in cui si deve rilevare il contenuto della figura e il suo movimento. Scrive Klinger: «Il nucleo e il centro di tutta l'arte, al quale si legano tutti i rapporti, resta l'uomo». È facile mostrare come anche nelle sue composizioni tutto parte dalla figura isolata, e non c'è nulla che la leghi all'ambiente circostante se non il fatto che le figure stanno in piedi e camminano; anzi, nel suo caso, si potrebbe parlare nuovamente di podio con figure, ad es. nei due dipinti viennesi(86). Persino nella sua famosa acquaforte *An die Schönheit* (*Alla bellezza*)(87) la figura inginocchiata non ha nessuna relazione con ciò che la circonda, il che somiglia al dolore di dover rimanere fuori.

Accanto a loro c'è poi Böcklin, che prende le mosse sempre da una visione che sovrasta l'uomo. Più volte egli ha parlato di come sono nati i propri dipinti. La figura deve emergere dalla naturalezza come la concentrazione di forze che agiscono dentro di essa. Recentemente Meier-Graefe(88) non gli ha riconosciuto unità(89) e a giusta ragione. Eppure,

(86) [Si tratta de *Il giudizio di Paride* (1887) e del: *Cristo nell'Olimpo* (1897-1898), entrambi custoditi nella *Österreichische Galerie*].

(87) [Nel testo di Nohl troviamo come titolo di questa acquaforte e bulino del 1890 *Die Schönheit der Welt* (*La bellezza del mondo*)].

(88) [Il tacito riferimento di Nohl va all'ampio *pamphlet* del critico d'arte di origini ungherese Julius Meier-Graefe (1867-1935), apparsa a Stoccarda nel 1905 col titolo *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*. A partire dal 1895 (l'anno in cui fondò la rivista «Pan») Graefe divenne una personalità di spicco della vita berlinese. Grazie a lui, al suo cosmopolitismo e alla sua rivista, i collezionisti e gli artisti tedeschi vennero a conoscenza delle novità artistiche in Europa. Sempre grazie a lui scoprirono l'impressionismo ed i suoi seguaci che, di lì a poco, avrebbero determinato il sorgere di nuove riflessioni e di altrettante proposte plastiche. Ad ogni modo, quello stesso Böcklin, già controverso durante la sua vita, per alcuni, tra cui l'influente critico Meier-Graefe, rappresentava un artista che avrebbe frenato il progresso dell'arte].

(89) [Proprio ad inizio del capitolo dedicato a *Die Einheiten* Meier-Graefe così si esprimeva a riguardo: «Per avere inizialmente un'idea puramente materiale di queste unità […], il lettore può pensare alla teoria molecolare. Le unità sono, in una certa misura, le molecole dell'opera d'arte. Ma non bisogna attenersi a rapporti così semplici, come grande e piccolo, ma tener presenti gli elementi indispensabili dell'opera d'arte: nella pittura la massa e la linea e tutte le gradazioni intermedie; il contrasto pittorico e tutti gli elementi della luce e del colore che lo generano; lo strumento esecutore e ogni genere di copertura, di rivestimento, di abbellimento della superficie dell'immagine offerti dalla mano dell'artista, ecc. Tutti questi elementi si trovano in diverse combinazioni nelle molecole delle opere. Rappresentano una gamma illimitata di possibilità di formazione dell'unità. Da esse l'artista sceglie le proprie, le combina a suo piacimento. Egli è completamente libero di scegliere, e infinite possibilità si offrono al suo estro. Solo dal momento in cui ha preso la sua decisione, è in qualche modo vincolato. Egli stabilisce

basta gettare uno sguardo a *Tritone e Nereide*[90], per percepire che lì si è prodotta un'unità del tipo più forte. Essa si realizza grazie alla singolare capacità di Böcklin di costruire in modo naturalmente creativo la forma, dalla capacità di sviluppare il nesso tra elemento e forma, come nessuno prima di lui è stato capace di farlo; e segnatamente, l'elemento va da ciò che è effettivamente elementare – acqua, fuoco, tempesta – a stati d'animo puramente psichici di elementare semplicità. I suoi fauni, ninfe e centauri e altre creature, le sue rovine e ville, la sua flora, le sue donne e bambini che vagano, di per sé non rappresentano nulla, ma trovano il loro significato solo nel riferimento alla totalità della natura, nella quale vivono. La metafisica filosofica di Böcklin era inoltre di una semplicità elementare ed è straordinario vedere con quanta forza ingenua traspare in questi individui l'esperienza originaria del mondo. Frey[91] racconta di come una volta, mentre si discuteva su dove in natura finisce l'inanimato e inizia il vivente, egli intervenendo avrebbe detto: «Dove inizia la vita? Sappiamo se tutta la terra non è che un grande animale e noi ne siamo i parassiti?». Seguirono strane conversazioni,

autonomamente gli esordi, ma allo stesso tempo, muovendo da essi, s'impegna a procedere in maniera logica. L'avanzamento avviene del tutto istintivamente, senza un senso di costrizione soggettivo, in base ad una capacità di scelta più o meno rapida, che cerca le vie più rapide per raggiungere l'obiettivo, il quale non dipende più dall'arbitrio personale, ma preservato da leggi rigorosissime. Senza distruggere il senso di questo nesso, si può anche invertire il rapporto e dire che l'artista si pone l'obiettivo, mentre è legato nell'unità, che l'obiettivo determina il mezzo. Questa inversione corrisponde all'uso comune della lingua, secondo cui ciò che conta è quanto l'artista ha voluto e se ha ottenuto ciò che voleva. Essa è valida nella vasta cerchia delle conoscenze elementari, ma non corrisponde alla fisiologia dell'opera d'arte, la quale pone piuttosto l'unità come principio, come λόγος dell'artista, l'obiettivo come conseguenza. La critica, invece, non può partire soltanto dalle unità, anche perché è incapace di riconoscerle nella loro natura ultima, ma essenzialmente dal risultato. Essa accetta ogni mezzo di espressione, che rientri nell'ambito della pratica artistica in questione – perché è perfettamente in grado di riconoscerlo – e si limita ad esaminare fino a che punto l'espressione sia organica. Pertanto, non sarebbe meno giusto, per es., che rimproverare la scelta dei colori di Böcklin e Menzel all'uno o all'altro o attribuirlo come merito, preferendo lo stile macchiaiolo di Menzel al tratto morbido di Böcklin, ecc.» (J. Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten* cit., pp. 28-29)].

(90) [Un olio su tela del 1875, che racchiude la profondità emotiva e l'intensità drammatica della narrazione mitologica dell'artista, che così invita gli spettatori a esplorare un mare tumultuoso che riflette il turbamento interiore delle sue figure centrali: a forma muscolosa di Tritone che domina la scena, sovrastando la Nereide caduta].

(91) [Adolf Frey (1855-1920), storico della letteratura e poeta svizzero, autore, tra le altre cose, di uno scritto dal titolo *Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde* (Stuttgart 1903)].

nelle quali egli ipotizzava potenti forze oscure e non si lasciava dissuadere che sul sole vivessero creature particolarmente benevoli.

Una tutt'altra svolta nello sviluppo della figura dall'ambiente circostante la evidenzia la pittura nata in relazione con la concezione filosofica dell'importanza del *milieu*. Anche qui l'uomo in tutto il suo aspetto è parte del suo mondo, però non è più quanto c'è di più vivente in questa vita, ma le leggi di questo mondo comprendono lui come ogni altra cosa, ed egli è appiccicato e striscia attaccato a questa terra. Le sfumature di questa concezione dell'uomo sono del resto molteplici, il passaggio dalla sua completa disanimazione ad una coloritura più panteistica è frequente, e questa si estende di nuovo da un destino crepuscolare, ad esempio nei dipinti di Jos. Israel[92], un destino che, come la poesia di Maeterlinck[93], abbraccia le cose, fino all'eco divino della legalità di questo mondo di Millet[94] e Segantini[95]. Il punto di partenza di questo modo di trattazione fu la scoperta dell'uomo che lavora, così come era stato visto sotto l'influsso del socialismo. Che per lui potesse esserci

(92) [Jozef Israëls (1824-1911) pittore e grafico olandese, è uno degli artisti più importanti della Scuola dell'Aia. A 18 anni come aspirante artista si trasferì ad Amsterdam. Tra il 1845 e il 1847 trascorse anche diversi anni a Parigi, dove imparò a creare dipinti di storia romantica. Tornato all'Aia, iniziò a ritrarre la gente comune e le loro circostanze, motivi che lo avrebbero reso famoso in tutto il mondo, raffigurando con grande empatia e compassione la vita semplice dei meno fortunati e dallo *status* sociale piuttosto basso. I motivi storici e drammatici del suo tempo furono d'ora in poi al centro del suo lavoro. Era particolarmente ispirato dalla vita semplice di un villaggio di pescatori vicino ad Haarlem, che visitava spesso per motivi di salute].

(93) [Maurice Maeterlinck (1862-1949), poeta, drammaturgo e saggista belga di lingua francese, esponente del simbolismo, nei suoi primi drammi, tra cui *Pelléas et Mélisande* (1892), musicata da Claude Debussy, diede vita a un mondo onirico e allusivo, dominato da un pessimistico senso di ineluttabilità del destino. Successivamente raggiunse posizioni quasi ottimistiche, testimoniate in una delle sue opere più note, il dramma fiabesco *L'oiseau bleu* (1909). Nel 1911 ottenne il premio Nobel per la letteratura].

(94) [Jean-François Millet (1814-1875), pittore francese, è considerato uno dei maggiori esponenti del Realismo. Nel 1837, grazie a una borsa di studio, si trasferì a Parigi per frequentare l'*École des Beaux-Arts*. E fu nella capitale francese che Millet esordì, senza gloria, al *Salon* del 1839. Successivamente iniziò a dedicarsi alla vita contadina, il tema più vicino alla sua sensibilità artistica. Nel 1848 iniziò a riscuotere i primi successi al *Salon*, che ospiterà le sue tele sino al 1865].

(95) [Giovanni Segantini (1858-1899), artista italiano, è stato uno dei pittori più importanti del simbolismo. La sua figura è strettamente legata al territorio svizzero, dove trascorse una buona parte della sua breve vita. La sua opera è caratterizzata da tematiche di tipo rurale e bucolico, dapprima in chiave verista, raffigurando scorci e scene di vita campestre della Lombardia, poi dedicandosi al naturalismo ispirato dalla scuola di Barbizon, e infine virando verso il simbolismo, utilizzando quindi la natura come allegoria per presentare alcune riflessioni e messaggi].

anche un'altra forma di manifestazione, intendo quella soggettivo-idealistica, l'ha dimostrato Meunier, laddove il lavoratore diventa l'eroe. È interessante considerare la sua evoluzione da Millet in poi, come il legame con l'ambiente circostante s'interrompe e la figura diviene sempre più autonoma.

Infine, sia ricordato ancora il gruppo di Worpswede(96). Il loro poeta R.M. Rilke(97) ha pronunciato belle parole per l'inserimento dell'uomo nelle «grandi connessioni» della natura. «Non è questo l'estremo valore dell'arte, e forse il più peculiare, che essa costituisca il mezzo in cui uomo e paesaggio, figura e mondo si incontrano e si trovano?»(98). Ma gli stessi artisti non hanno alcun rapporto con la figura, neppure Mackensen(99); la *silhouette* seria della donna sul carretto con il bambi-

(96) [Nel 1889, nella campagna prossima a Brema, in un villaggio nato intorno alle torbiere, viveva, per scelta, una piccola comunità di artisti insoddisfatti dei canoni della pittura formale. I loro nomi erano Fritz Mackensen, Hans am Ende e Otto Modersohn. L'obiettivo del gruppo fu quello di rivendicare la loro indipendenza dalle grandi accademie artistiche. La maggior parte di loro erano ex allievi dell'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. Con la costituzione del gruppo di Worpswede, questi artisti aspiravano a creare uno spazio come quello in precedenza realizzato da Théodore Rousseau con la scuola di Barbizon. Lo scopo era duplice: lavorare *au plein air*, rivoluzionando la tecnica di pittura, e riflettere la loro opera nella popolazione rurale, giudicata pura e non ancora corrotta dalla civiltà. Nel 1893, quattro anni dopo la fondazione, aderirono al gruppo Fritz Overbeck, e l'anno successivo Heinrich Vogeler e Carl Vinnen. La terza fase di questo movimento fu legato alle elezioni per il Reichstag del 5 marzo 1933, che determinarono il trionfo del Partito Nazista a Worpswede, in conseguenza del quale il gruppo si divise in due fazioni: Fritz Mackensen e Carl Emil Uphoff aderirono al regime, mentre altri furono costretti ad emigrare].

(97) [Agli inizi del Novecento Rainer Maria Rilke pubblicò un libro sul gruppo dal titolo *Worpswede* (Bielefeld und Leipzig 1903; 1905²). La riflessione del poeta introduceva nel testo una monografia su cinque artisti di quella comunità: Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler].

(98) [Per queste due citazioni, non riportate fedelmente da Nohl, si veda R.M. Rilke, *Worpswede*, in Id., *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di Giorgio Zampa, con una Nota di Marco Rispoli, Milano 2020, p. 42].

(99) [Fritz Mackensen (1866-1953), è stato uno dei più famosi rappresentanti dell'architettura *Jugendstil* nella Germania settentrionale. Studiò pittura con Peter Janssen a Düsseldorf e con Wilhelm von Diez e Friedrich August von Kaulbach a Monaco, lavorando principalmente sul tema della pittura storica. Nonostante l'influenza dei maestri, l'interesse principale del giovane artista evoca la pittura paesaggistica e la rappresentazione della vita quotidiana dei contadini. Nel 1884, come già rilevato, si stabilì a Worpswede, dove nel 1889 fondò, insieme a Otto Modersohn, il gruppo di artisti al quale si unirono, tra gli altri, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, Fritz Overbeck, Bernhard Heger e Paula Moderson-Becker. Dal 1933 al 1935 fu a capo della *Nordische Kunsthochschule* di Brema (oggi Università delle Arti Brema). Nel 1937 divenne un membro del partito nazista].

no al seno[100] rimane alquanto unica anche tra i suoi dipinti. I valori, che essi scorgono nella vastità della natura, non lasciano spazio all'umanità, analogamente a come, ad esempio – ma senza voler fare paragoni – nei dipinti di Ruysdael[101], dove è semplicemente sbagliato parlare di pittura di paesaggio, cioè, di pittura del mondo. Per i Worpswede si aggiunge in più il fatto che per la loro solitudine essi non hanno alcun rapporto con i nativi. Questi uomini, come scrive Rilke, sono «dissimili da loro»[102]. Per questo sono contrapposti a loro, come lo sono «gli alberi a tutte le cose che, immerse nell'aria umida e argillosa, crescono e si muovono»[103]; e come il cielo «non fa alcuna distinzione e circonda della stessa bontà tutto […], così essi esercitano un certo ingenuo diritto sentendo uomini e cose tacitamente conviventi, come fenomeni di una identica atmosfera e carichi di colore che essa fa risplendere»[104].

Questi accenni potrebbero facilmente moltiplicarsi, in particolare per il naturalismo e il monismo vi sono innumerevoli testimonianze e varianti, l'idealismo personale, che si esprime nella figura, corrispondentemente al corso del tempo, appare più sfumato. Ma ciò che è dato può bastare per fornire uno sguardo d'insieme di questo campo. Questo è il nocciolo: al cospetto di un unico mondo visibile vediamo che i pittori assumono tre diversi punti di vista, i quali affondano la loro radice ultima in un triplice sentimento metafisico della realtà e portano a tre diversissime configurazioni d'immagine, di cui ciascuna, organizzata diversamente fin nel dettaglio, possiede una sua propria estetica. Valeva quasi la pena osservare come la valutazione di un tipo dal punto

(100) [Si tratta di *Der Säugling* (*Il lattante*) un dipinto a olio su tela realizzato da Mackensen nel 1892].

(101) [Jacob Izaaksoon van Ruisdael (1628 o 1629-1682), pittore olandese, fu uno dei principali animatori del secolo d'oro nelle arti. Forse allievo del padre Isaac van Ruisdael (1599-1677) e dello zio Salomon van Ruysdael (1600 ca.-1670), entrambi apprezzati pittori di paesaggio, entrò ventenne nella gilda dei pittori di Haarlem, affermandosi precocemente proprio come paesaggista. Ricchissimo il repertorio naturale presente nelle sue opere, popolate da campagne coltivate, dune, fiumi, e cascate, elementi spesso inseriti con chiari intenti simbolici e moralistici. Nell'ambito della concezione tipicamente olandese del paesaggio, nettamente distinta da quella classica o italianeggiante, egli afferma una visione personale, in cui è assente ogni forma di idealizzazione e di piacevolezza arcadica e la natura è vista soprattutto come paesaggio interiore, rivelazione di uno spirito inquieto e romantico].

(102) [Cfr. R.M. Rilke, *Worpswede* cit., p. 58].

(103) [Cfr. R.M. Rilke, *Worpswede* cit., p. 58].

(104) [Cfr. R.M. Rilke, *Worpswede* cit., pp. 58-59].

di vista di un altro si estenda nel corso della storia, producendo sempre gli stessi contrasti e sempre nuove controversie, che naturalmente dovevano essere le più infeconde, nella misura in cui non miravano all'intero, alla costituzione fondamentale – infatti da essa nasce sempre nuova vita – ma si attenevano alle singole conseguenze di questi punti di vista. Un altro capitolo sarebbe allora quello di osservare le connessioni storiche di ciascun tipo e cercare nella evoluzione storica dei singoli pittori i momenti che hanno dato vita alla concezione del mondo (struttura psichica ed esperienze vissute individuali, correnti del tempo, tradizione artistica o modello adottato d'improvviso). Ci sarebbe anche materiale a sufficienza per osservare come artisti escogitarono filosoficamente la loro visione del mondo, per illuminare anche l'influenza reciproca che ne deriva. A questo punto, prima di addentrarci, nel prossimo capitolo, nell'organizzazione più fine dei singoli tipi, diamo ancora uno sguardo al contenuto più concreto dell'immagine, che chiamiamo oggetto, soggetto, motivo.

Il presente, a causa degli errori artistici compiuti nel passato, nella teoria è incline a considerarlo irrilevante. E lo è, nella misura in cui ogni parte della visibilità può essere trasfigurata artisticamente, e il valore artistico di un'opera ancora una volta non è dato dall'oggetto in sé. Ma altra cosa è se il soggetto ha un rapporto originario con un determinato modo di trattazione. Nel corso della nostra esposizione si è già accennato al fatto che anche in questo caso non si tratta di arbitrio, ma vi sono rapporti che limitano la scelta del soggetto, e questo aspetto verrà ulteriormente approfondito. Se i soggetti sono storici, allora essi per la maggior parte dei casi hanno già una struttura psichica, che non può essere ignorata, ad es. le figure cristiane. Di Böcklin anche Frey dice che dipinge Cristo come un barbaro, e la sua deposizione dalla croce[105] è forse la più sgradevole che ci sia, nella sua colorata pateticità, a cui manca totalmente la forma interna e il contegno morale, l'anima dell'evento osservato. Della mancanza di gusto della cristografia, cominciata a partire da Menzel, non c'è bisogno di parlare. E se l'oggetto è una parte della realtà o qualcosa di universalmente umano, anche in questo

(105) [*La deposizione*, il capolavoro di Böcklin realizzato tra il 1880 e il 1882, è un esempio emblematico del simbolismo e dell'estetismo che caratterizzano il lavoro dell'artista svizzero; esso ritrae un momento di intensa emozione, in cui il corpo di Cristo viene deposto dalla croce, circondato da figure che esprimono dolore e pietà].

caso ci saranno per lo più rapporti che spingono all'una o all'altra forma di concezione. Come al contrario si può dire che i tipi descritti cercano per lo più fin dall'inizio parti completamente diverse della realtà, per la qual cosa la caratteristica più esteriore del singolo tipo è la sua inclinazione verso ambiti tematici specifici: l'idealismo personale, che in filosofia parte dalla libertà e dalla responsabilità morale dell'anima individuale e dal suo rapporto con la trascendenza e con un ideale personale, lavora principalmente sull'aspetto divino o eroico; il naturalismo col suo voler prendere le cose così come sono, sin da Caravaggio, Velasquez e Hals – anzi sin dall'antichità, ricordo il «riparografo» Pireico[106], così famoso a cominciare da Lessing – fino ad oggi, e soprattutto dove si reinsedia, ama attenersi alle classi popolari più basse, alle fette di torta, ai personaggi di bordello, ai giocatori d'azzardo, ai bevitori, ai contadini, agli sciocchi, ai proletari; il monismo o idealismo oggettivo cerca i soggetti che fanno da ponte tra natura e spirito, i più semplici rapporti naturali dei sessi, della famiglia, delle età della vita, gli affetti elementari, sogno, idilli (tema del paradiso) e il godimento fino al baccanale, oppure si diletta con i membri intermedi tra uomo e natura creati dalla fantasia, i satiri e i fauni.

2. L'organizzazione dell'immagine e le tecniche pittoriche

Se esaminiamo ora più in dettaglio l'organizzazione delle tre configurazioni tipiche accertate, le differenze più significative ci si rivelano innanzitutto nella logica della formazione dell'immagine.

La categoria, per dir così, per indicare il monismo è: l'intero e le sue parti. Il particolare è sempre visto in relazione all'unità comprendente o sviluppato a partire da essa. Noi abbiamo rilevato le tecniche più diverse per produrre visibilmente questa unità interna: dalla trama delicata delle linee, dalla simmetria e dal ritmo delle proporzioni e dall'armonia dei colori fino alla fusione delle loro tinte più contrastanti e alla dissoluzione di tutte le forme nella luce, e, dal punto di vista fisiognomico,

(106) [Pireico, specialista nel ritrarre ambienti di genere e natura morta, acquistò grandissima fama per i suoi studi di botteghe tipiche, come quelle del calzolaio e del barbiere, e per avere dipinto pesci in piatto, asinelli e cose simili. Fu per questo chiamato riparografo (ἑυπαρός = sordido e γράφω = dipingo), cioè, pittore di miseri, insignificanti soggetti].

dal mero intersecarsi delle forme fino alla deduzione delle singole configurazioni dall'essenza del loro mondo e fino all'unità della sensazione emotiva nell'espressione. Questa concezione raggiunse uno stato di consapevolezza nell'arte del Rinascimento. Qui la dottrina dell'intero e delle sue parti basata sull'analogia dell'organizzazione della natura è presente in innumerevoli trattati di pittura, poi fece il suo ingresso nella filosofia speculativa per poi diventare la grande formula del panteismo di Leibniz e Shaftesbury fino a Herder, Goethe, Schelling e Hegel. Per tutti costoro l'opera d'arte[107] e la sua organizzazione rappresentavano la chiave per penetrare nel segreto dell'universo – tant'è che in essa videro una raffigurazione dell'universo, dell'infinito nel finito. E tuttavia l'immagine di questo tipo vuol essere un intero tale che, quando lo si guarda, non compaia il pensiero di qualcosa di ulteriore. Ragion per cui chi osserva, alla vista della perfezione interna dell'immagine, ha ancora la sensazione della totalità e della universalità. Le tecniche per ottenere simile perfezione, laddove tuttavia ogni raffigurazione non coglie che una parte della realtà, sono ancora una volta molteplici. Shaftesbury si è già soffermato sul problema di come le estremità dei rapporti reali troncati si ripiegano, in certo qual modo, verso l'interno. Io chiamo questo: la chiusura della forma, che pone l'interesse al centro e non lascia trasparire nulla di significativo oltre la cornice, l'apertura verso la lontananza, costruita in modo tale che l'occhio, dopo aver afferrato il contenuto più concreto dell'immagine, in esso giunga alla quiete della risoluzione infinita, la guida della luce, la quale non cade dall'esterno, ma è contenuta nell'immagine e vi trova la sua espressione significativa – e la luce in sé è sempre presente senza residui – infine, la perfezione della proporzione e dell'armonia lineare o cromatica. Bravi pittori appartenenti a questo tipo hanno sempre avuto cura, quando unificano l'immagine a colore, a dare anche una completezza al colore nella sua esistenza complementare. Ben altra origine ha la tecnica di dare l'impressione dell'infinita pienezza, che racchiude tutto ciò che il mondo produce di squisite bellezze. Böcklin ci ha provato più volte e Segantini una volta lo ha affermato apertamente: «[Intendo comporre due grandi trittici e di già vi lavoro

(107) Aggiungiamo ora: essenzialmente l'opera d'arte del tipo sopra descritto, perché, sebbene le opere d'arte degli altri tipi siano organismi e debbano essere giudicate di conseguenza, tuttavia la categoria dell'intero e delle sue parti non è l'espressione del loro rapporto vitale, del loro principio vitale [N.d.A.].

con tutta la mia passione:] racchiuderanno in sé tutte le bellezze; dalle belle forme ai bei sentimenti, dalle grandi alle belle linee, dai bei sentimenti umani al bel senso divino della Natura, dalle belle e nude forme umane alle belle forme degli animali, dagli umili e bei sentimenti al senso divinizzatore dei simboli, dal sorgere della luna al tramontar del sole, dai bei fiori alle belle nevi»[108]. Il che lo portò, come altri, necessariamente al di là della singola immagine verso i trittici[109].

Di contro, il naturalismo si è sforzato di dare proprio l'impressione di un ritaglio, di dare solo una parte della realtà del mondo. Nella sua introduzione al *Velasquez* di Stevenson Bodenhausen[110] dice che Velasquez è stato «il primo tra tutti i pittori a rinunciare, ai fini della rappresentazione pittorica, a comporre un evento nella realtà o sulla tela; il primo a tentare di unire i ritagli della realtà e raffigurarli come cose viste in modo unitario». Già con lui compare la tecnica di tagliare le cose con la cornice in modo tale che rimanga viva la coscienza di ciò che si estende oltre. Quando Manet fu accusato di fornire solo brandelli della natura, disse: son felice che sia un brandello della natura! Quanto era infastidito Böcklin per la moderna composizione francese,

(108) [Si tratta di un passo tratto dalla lettera del 29 maggio 1898, che Segantini invia allo scrittore e drammaturgo ferrarese Domenico Tumiati: si veda in G. Segantini, *Scritti e lettere*, Milano-Roma 1910, pp. 105-106. Abbiamo ritenuto necessario aggiungere tra parentesi quadre quanto omesso nella citazione di Nohl, per rendere meglio comprensibile il senso delle affermazioni e dei propositi del pittore italiano. Quanto a Nohl, egli trae suddetto passo dalla biografia di Franz Servaes apparsa in prima edizione nel 1908 col titolo *Segantini. Sein Leben und sein Werk*. Noi abbiamo tenuto presente la quarta edizione (Leipzig 1920[4]), di cui si vedano le pp. 204-205].

(109) Ancora più caratteristico è un passo di un'altra lettera di Segantini (Servaes, *Segantini* [*Sein Leben und sein Werk*], Leipzig 1908, p. 245), di cui non posso fare a meno: «Io pensai sempre quanta parte avessero nel mio spirito quelle armonie di forme, di linee, di colori e di suoni, e come l'anima che li governa e quella che li osserva e li ascolta, siano una, che nella comprensione si completa e si integra, in un senso di luce che armonizza ed è armonia costante dell'alta montagna. Io mi sforzai sempre di comporre in parte questo senso nelle mie tele; ma poiché pochissimi lo sentono e lo comprendono, per circostanze varie, io credo che l'arte nostra sia incompleta, e che rappresenti solo dettagli di bellezza e non l'intera bellezza armonica che vive e dà vita alla Natura. Ecco perché pensai di comporre un'opera grandiosa, dove potessi chiudere come in una sintesi» etc. [N.d.A.]. [G. Segantini, *Scritti e lettere* cit., pp. 123-124. Nella quarta edizione dello scritto di Servaes, la p. 245 della prima edizione corrisponde alle pp. 205-206].

(110) [Si tratta della introduzione alla versione tedesca dell'ampia monografia del critico d'arte scozzese Robert Alan Mowbray Stevenson (*Velasquez*, London 1899), apparsa col titolo: *Velazquez*. Ebersetzt und eingeleitet von Eberhard Freiherr von Bodenhausen (München 1904)].

che sembrava una sovrapposizione senza regole, per l'uso dello spazio, che lascia vuota una metà e mette le figure in un angolo, queste ultime tagliate a metà dalla cornice! Come è noto, lo stesso tentativo è stato intrapreso anche in letteratura.

Ma questo vale ora anche per le relazioni all'interno dell'immagine, anche qui l'arte rifugge ogni parvenza di composizione e costruzione e ovunque si cerca di creare l'impressione del casuale, dell'illogico. Qui ricordiamo di nuovo Velasquez, soprattutto le sue *Meninas*(111), poi la configurazione nelle immagini di Hals, che diventano sempre più sciolte man mano che passano gli anni. Le sue grandi composizioni dei *Reggenti*(112) danno per la prima volta, al posto della postura rappresentativa, il disordine casuale del movimento istantaneo. Poi i francesi moderni Guys(113), Degas(114), etc. Ricordiamo anche Menzel e la confusione creata con cura delle sue masse popolari o il modo in cui Rudolf Alt distribuisce le sue figure per le strade. La passione per il caos delle immagini delle strade moderne o per l'affine confusione di gente, per le birrerie, per le passeggiate etc. mostra nuovamente il rapporto che c'è tra il soggetto e la visione.

Per la configurazione dell'immagine è decisiva, oltre alla composizione, la trattazione della luce. Poiché non v'è dubbio che essa venga dall'esterno – già nel caso di Caravaggio – chi osserva ha subito la sensazione di vedere solo una parte, e poiché qualcosa, forse del tutto insignificante, viene illuminato apparentemente in modo casuale, mentre qualcos'altro, spesso la cosa più importante per l'uomo, non lo è, cresce

(111) [*Las Meninas* (*Le damigelle d'onore*) è un dipinto a olio su tela terminato da Velázquez nel 1656. Viene considerato il capolavoro del pittore andaluso. Il dipinto viene conservato nel Museo del Prado].

(112) [Il riferimento va ai ritratti di gruppo, sia privato che pubblico: *I reggenti dell'ospizio dei vecchi* (1641), *Gruppo di famiglia* (1648 ca.) e *Le reggenti* (1664)].

(113) [Ernest Adolphe Hyacinthe Constantin Guys (1802-1892), incisore olandese naturalizzato francese, nel 1848 cominciò a collaborare con disegni allo *Illustrated London News*; nel 1854 fu inviato dal giornale in Crimea e poi, nel 1856, in Spagna. Ritornato in Francia, si dedicò a ritrarre con estremo acume aspetti della società parigina del Secondo impero: balli, caffè, teatri, costumi, ma soprattutto belle donne e cavalli. Autodidatta, si formò soprattutto studiando Goya; non pochi dei disegni della maturità rivelano influenze degli impressionisti, soprattutto di Manet].

(114) [Hilaire-Germain Edgar Degas (1834-1917), pittore e scultore francese, è famoso per le sue vivide rappresentazioni della vita parigina, delle ballerine di balletto, delle corse dei cavalli e dei ritratti intimi, nelle quali combina una tradizionale attenzione per la forma con un moderno approccio alla composizione e al colore].

al massimo l'impressione della casualità e dell'irrazionalità. Soprattutto quando si sceglie la luce nitida, sia quella artificiale di Caravaggio o il sole splendente dei moderni, con le sue macchie e la sua inquietudine. Per questo sia Marées che Böcklin hanno espressamente definito come inutilizzabile la luce solare, l'uno perché essa distruggerebbe la forma, l'altro perché distruggerebbe il colore.

In ultimo, questa casualità penetra ancora più in profondità, vale a dire, fin nella singola forma, postura e gesto. È qui in particolare che è intervenuta ripetutamente la critica. Così Grimm dice di Caravaggio che ha realizzato opere prive di qualsiasi senso per la bellezza ideale, le quali come riproduzioni fotografiche della natura accidentale superano ogni altra cosa, e già Roger de Piles[115] diceva di lui che non sapeva scegliere o correggere la natura, e «poiché egli era suo schiavo, essa gli si dava solo *par hazard*». L'accusa ritorna di continuo, nei confronti tanto di Velasquez, quanto degli olandesi o di Menzel e di Leibl.

Ma è proprio qui che traspare ora il principio vitale di una simile irrazionalità: le apparizioni, prima di essere collegate tra loro, sono collegate direttamente alla realtà. Ciò crea questo apparente attaccamento al modello, che in realtà è di tipo completamente diverso rispetto agli altri tipi. Delle immagini, che non rispecchiano la natura, Caravaggio diceva che erano di *guenille* e le figure di carta dipinta. In verità, anche la sua raffigurazione, come quella di tutti i naturalisti, era un'astrazione, che richiede la massima libertà, solo che essa seleziona dalla visibilità proprio quei tratti che creano l'impressione di ciò è realisticamente vero e palpitante. E dato che questo legame con la realtà è il fattore decisivo per la trattazione artistica, il significato umano dell'apparizione diventa del tutto irrilevante, come si scriveva di Leibl: «Egli dipinge le cose così come le vede senza distinzione o preferenza, indifferente rispetto al posto che un oggetto occupa nell'ordine naturale o morale»[116]. Infatti, nel legame con la realtà tutte le cose sono a primo acchito equivalenti, il tanto famoso cavolo così come la Madonna o, meglio, come la madre e il bambino; il tema della Madonna con il suo riferimento spirituale

(115) [Roger de Piles (1635-1709), pittore, critico d'arte e diplomatico francese, reagì all'arte accademica affermando il valore del colore come elemento stilistico. Tra le sue opere principali: *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677), *Abrégé de la vie des peintres* (1699), *Idée du peintre parfait* (1699)].

(116) N. Fr. Pr. 21 1874 [N.d.A.].

non ha qui alcun significato. Se poi le apparizioni vengono tuttavia valutate diversamente, ciò dipende dalla diversa intensità con cui esse ci «colpiscono».

Lo spirito metafisico di questa visione trova forse la sua maggiore espressione negli scritti sull'arte di Diderot[117], ma egli non riuscì ancora a scorgervi l'arte vera e propria, motivo per cui Goethe nella sua critica[118], scritta dal punto di vista del monismo, sembra essergli superiore. Questo è ciò che ha conquistato il movimento francese e la nuova comprensione di Velasquez e di Hals. Da allora dietro l'«imitazione» apparentemente «semplice» scorgiamo non solo una migliore acquisizione di tutti i *valeurs* con una compenetrazione sempre nuova delle leggi dell'apparizione, ma anche dietro la mancata composizione un «senso di distribuzione dello spazio portato fino all'estremo raffinamento, che trasforma l'illusione di ciò che è causale in una tecnica artistica altrettanto potente di quella della grande composizione» (Meier-Gräfe su Van der Meer[119]), nella misura in cui esso conferisce all'apparizione quella vivacità inebriante che sempre ci sorprende.

Ma solo la teoria dell'impressionismo conduce al legame più intimo tra la posizione metafisico-naturalistica e la tecnica artistica. Se con questa teoria s'intende il compito di stabilire la perfetta unità visiva, allora essa vale non solo per il naturalismo, ma anche per gli altri due approcci, così come l'hanno sviluppato Hildebrand[120] con il suo problema della forma

(117) [Curato da Massimo Modica per la Utet, nel 2014 è apparso in versione italiana la raccolta del filosofo e critico d'arte francese col titolo *Scritti sull'arte* e a breve distanza, sempre di Diderot, è apparso per la Abscondita Aesthetica la riedizione del volume col titolo *Scritti di Estetica* (a cura di Guido Neri Milano 2016)].

(118) [Goethe, com'è noto, aveva tradotto e commentato criticamente parti dell'*Essais sur la peinture* (1765-1766) di Diderot: si veda J.W. Goethe, *Il Saggio sulla pittura di Diderot, tradotto e commentato*, in Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino 1992, pp. 119-157].

(119) [Ad inizio Novecento di Meier-Gräfe appaiono tre volumi col titolo *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk* (München und Leipzig 1909-1910) e dopo tre lustri un ennesimo contributo col titolo *Der Zeichner Hans von Marées* (München 1925)].

(120) [Adolf von Hildebrand (1847-1921), scultore tedesco, studiò a Berna, Norimberga, Monaco; ma essenziali per la sua formazione furono il viaggio a Roma (1867-1869) e l'amicizia con lo storico e teorico dell'arte tedesco Konrad Fiedler e il pittore Hans von Marées. Insieme elaborarono la cosiddetta teoria della pura visibilità intesa a considerare nell'arte i puri valori della forma o della visione. Il libro di Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), ebbe vaste ripercussioni nel campo dell'estetica e della critica d'arte. Notevole fu anche l'influsso della sua scultura].

per l'uno e H. Ludwig con la sua dottrina della guida prospettica e anche Schmarsow per l'altro, senza però parlare di impressionismo. L'obiettivo è la realizzazione dell'unità focale nell'immagine come di una prospettiva totale, la quale costruisce l'immagine non più solo in funzione dell'unità spaziale, ma in funzione del rapporto di visibilità appreso, che costituisce, per così dire, il punto focale dell'immagine; a partire da questo punto si allontanano tutte le altri parti dell'immagine a seconda del loro grado di importanza per l'impressione, cioè, esse hanno un maggior o minore risalto, anzi possono anche diventare oggettivamente imprecise, se l'effetto lo esige. Ora, mentre per gli altri due tipi questo rappresenta un principio essenzialmente artistico, per il naturalismo rappresenta invece un principio reale, il rapporto vitale, la verità, e quando vi rinuncia, cessa non solo la bella parvenza, ma anche la vitalità, proprio come negli ultimi dipinti di Menzel – non nei disegni – si vede solo la polvere arida del movimento, ma non più il movimento stesso, non importa quanto freneticamente le cose si avventano l'una contro l'altra. Il primo a realizzare questo impressionismo è stato Velasquez, così come l'ha così finemente analizzato Stevenson. Con Hals è lo stesso: si afferra ciò che palpita e si semplifica al massimo tutto ciò che è marginale. E a questa impressione reale, all'impatto del momento deve corrispondere la tecnica, il «fare d'un sol colpo», come disse Manet; secondo Meier-Gräfe i suoi schizzi sembrano come se fossero stati iniziati da ogni parte nello stesso tempo. Sono state spesso ammirate l'enorme sicurezza scontata e la pressoché incomprensibile semplicità della tela in Velasquez e le pennellate folgoranti in Hals. Gettare uno sguardo su questi tratti – la cui momentaneità è una momentaneità conquistata, talvolta persino artificiale[121] – aumenta il senso di forza dell'attimo e della sua vita.

(121) Cfr. Justi, *Velasquez* [*und sein Jahrhundert*, Bonn 1888,] I [Bd.], p. [106] sui *golpes* e i *borrones* dei naturalisti spagnoli [N.d.A.].

[Per cogliere il senso del riferimento di Nohl, occorre tener presente che siamo all'interno del *Dialogo sulla pittura* che Justi, nell'Appendice della sua monografia, inserisce come testo verisimigliante di Velasquez, nel quale vengono riassunte le problematiche estetiche legate alla giovinezza andalusa del pittore. Ivi, parlando di Tiziano, Eutrifone, uno dei cinque personaggi del dialogo, afferma: «E quelli che vengono chiamati i suoi *borrones*, sono in parte tratti di maestria (*golpes*), lanciati con grande abilità nei punti appropriati». Nohl sta facendo riferimento, dunque, alla pittura di colorito che, da Tiziano a Velázquez, porta nel cuore della sua matrice il difetto della macchia – appunto, detta *borrón* in spagnolo. La macchia, zona informe di colore che insudicia, deturpa e nasconde la superficie sottostante, viene nondimeno riscattata perché potenzialmente creatrice di forme].

Ed ora il tipo della idealità personale. Il legame delle figure con l'ambiente circostante non esiste più, la considerazione dello spazio mira ad esaltare le figure nel loro aspetto, esse debbono dominare lo spazio, non fondervisi o dissolvervisi; la figura si chiude in sé e vuole essere compresa a partire da sé; il legame reciproco tra le figure diventa una struttura interna, una costruzione che non lascia fluire la visione in un tutto infinito, ma mette a fuoco, raccoglie ed eleva, e contiene solo le stesse forze che sono all'opera nella singola figura, tant'è che spesso compare solamente una figura. L'esempio più sublime di questa composizione rimarrà per sempre la Cappella Sistina di Michelangelo. Al posto del riferimento assoluto al tutto è subentrata l'esigenza assoluta di una completa formazione interiore. Per usare l'analogia religiosa, in luogo della vita panteistica subentra il Dio personale.

Parimenti, è cessato ogni riferimento diretto alla realtà, per quanto sia rigoroso il lavoro che si svolge dinanzi ad essa e per quanto la coscienza sia sensibile alla regolarità della forma. In luogo della causalità del momento è subentrata l'eternità dell'apparizione; in luogo della causalità della forma è subentrato l'ideale come perfezione dell'apparizione; in luogo dell'uniformità di tutte le cose è subentrato il legame più stretto con i valori assoluti dello spirito umano, il sentimento e la passione dell'uomo e il loro dominio morale[(122)]. Per usare ancora una volta un'analogia, in luogo del *μὴ ὄν* platonico l'idea platonica.

In questo modo la visibilità viene sottoposta ora ad una revisione, la quale, anziché alla categoria tutto-parti, corrisponde allo sviluppo

(122) Si confronti il famoso passo di Klinger tratto da *Malerei und Zeichnung* [Leipzig 1903⁴], p. 19, sull'arte spaziale, che corrisponde essenzialmente col nostro tipo: «Il grande effetto si basa proprio sul fatto che tutto ciò che non appartiene in primo luogo all'idea, non solo viene meno accentuato, ma addirittura rimodellato in linea di principio, per eliminare qualsiasi idea secondaria, per escludere il confronto con la natura vivente e per dirigere lo spirito di chi osserva interamente verso l'intenzione totale». Egli ricorda Signorelli e Giotto. «L'asprezza e la deliberata innaturalezza […] elevano […] le figure dei loro affreschi completamente al di sopra del mare della gente comune. Non vediamo più la casualità del mondo, della natura, che oggi infuria e domani ride, casualità che noi, senza saperlo o volerlo, trasferiamo alle azioni delle creature, – ma ci troviamo di fronte a persone che devono fare i conti con potenze più grandi, più solide. Non ci troviamo di fronte a persone, ci troviamo di fronte a caratteri, tipi», ecc. [N.d.A.]

[Luca Signorelli, pseudonimo di Luca d'Egidio di Ventura (1441-1445 ca-1523), pittore italiano, considerato tra i maggiori interpreti della pittura rinascimentale, è noto in particolare per la sua abilità come disegnatore e per l'uso dell'effetto visivo di scorcio. I suoi imponenti affreschi del *Giudizio universale*, realizzati tra il 1499 e il 1503 nel duomo di Orvieto, sono considerati il suo capolavoro].

logico dell'universale a partire dal particolare. Certo, anche il tutto è un universale rispetto al singolare, e la compattezza esige sacrificio, l'accordo con l'unità un equilibrio, la rotondità la rinuncia ad un'individualità troppo forte, ma il singolare è nondimeno essenziale al tutto, come il singolo suono nell'armonia, e il fine del guardare monistico è giungere, mantenendo l'unità di partenza, ad una ricchezza individuale maggiore possibile. Per l'idealismo personale, invece, l'universale è il risultato in cui non esiste più l'individuale. Ciò emerge nella maniera più netta forse nella descrizione che Pidoll dà della formazione della rappresentazione in Marées: «Queste rappresentazioni si basavano non tanto su singole osservazioni quanto su serie di osservazioni. Erano quindi sempre di natura generale e la loro espressione sempre tipica». «In altre parole, nel suo nucleo artistico egli eliminò completamente il caso singolo a favore di una fusione con la totalità del suo personale patrimonio di rappresentazioni». «La sua serietà artistica era ben lontana dallo sfruttare il singolo momento e la singola occasione. Qualunque cosa gli offrissero le circostanze, […] egli aggiungeva la singola esperienza vissuta […] al patrimonio delle esperienze artistiche, […] da cui infine sorge gloriosamente l'ideale»[123]. La rappresentazione diventa sempre più semplice, si fa astrazione dal singolo dettaglio in funzione di ciò che è necessario. Puvis chiamò ciò l'*indispensabilité* nell'immagine, e nella sua monografia Vachon la paragona all'imperativo categorico di Kant[124]. E in effetti essa corrisponde alla subordinazione della vita pratica sotto le massime dell'universalità e della necessità nell'incontraddittorietà logica dell'azione. La realtà viene costretta a prendere forma e ciò si estende fin nella compostezza interiore dei gesti, e anche qui la forza e il valore del tenere a freno sono tanto maggiori, quanto più potente è la passione della vita che la domina.

La forma è il punto saldo, duraturo, tenuto insieme dall'interno, a cui è rivolto l'attività. La materia non esercita più la sua attrazione,

(123) [Karl von Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880-81 und 1884-85* cit.,. pp. 2 e 5].

(124) [Così lo storico e critico d'arte Marius Vachon si esprimeva precisamente nel suo saggio su *Puvis de Chavannes* (Paris 1895, pp. 66-67): «Un des premiers principes artistiques pour Puvis de Chavannes était que le peintre ne doit peindre que lorsqu'il a quelque chose à dire; que ce qu'il veut dire lui apparaît nettement comme utile, indispensable, représentant ce que Kant appelle "l'impératif catégorique de la moralité"»].

dietro alla foggia compare il corpo nudo. E anche in esso ciò che viene percepito non è più il colore della pelle, la pienezza e la morbidezza della carne, ma piuttosto le determinazioni della struttura ossea, delle articolazioni, la verità della forma e la vita attiva del muscolo. Viene previlegiato l'atto maschile; laddove compare quello femminile, esso assume forme maschili, qualora non sia stato già trovato un modello del tipo. Nel caso di Feuerbach, ad es., si arriva al punto che, nella prima versione del *Simposio*(125), si rimane quasi incerti sul sesso della ballerina. E lo stesso vale per il corpo del bambino, esso riceve sempre qualcosa da Ercole(126). La ricchezza del movimento di modellazione si raccoglie in superfici ampie e calme; la *silhouette* è ottenuta dal numero infinito di posizioni possibili, poiché esso mostra il contenuto della figura nel modo più forte e necessario; il volto, ridotto al carattere generale delle grandi forme, appare nella più perfetta calma, fino alla sublimità incrollabile dello sguardo. L'intensità della sensazione parla solo a partire dal gesto – che non è nulla di realisticamente fisiognomico, ma piuttosto un qualcosa di simbolico, poiché ad esso può essere elevato il movimento di lavoro più indifferente, ad es. – dall'inclinazione del collo, il cui movimento espressivo Feuerbach e Marées non si stancarono mai di studiare, dalle curve delle articolazioni e dalla compattezza interna della forma. Questa ricchezza dell'approfondimento della forma nello spazio, rispetto alla *silhouette*, è stata paragonata all'elaborazione contrappuntistica di un tema, e questo è più di un'immagine, è l'analogia artistica nella musica: la polifonia classica è la forma del tipo musicale corrispondente, che conduce alla quiete e alla sublime grandezza, che deriva dal superamento, rispetto all'effusione del sentimento nella forma omofona e al suo movimento alterno.

---

(125) [*Il simposio di Platone* sono due dipinti olio su tela che ritraggono un momento del Simposio platonico, realizzati da Feuerbach nel 1869 e nel 1873-1874: il primo è custodito nella *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, il secondo nella *Alte Nationalgalerie* dello *Staatliche Museen* di Berlino].

(126) Nel *Dialogo* del Dolce Aretino parla della «convenevolezza»: Raffaello non l'ha mai trascurata e «fece i putti, putti, cioè morbidetti e teneri, gli uomini robusti e le donne con quella delicatezza che convien loro», Michelagnolo ha sì espresso la distinzione in generale delle età e dei sessi, ma non la si trova nella descrizione dei singoli muscoli, «egli o non sa o non vuole osservar quelle diversità, «per conchiuderla, chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte» [cfr. L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* cit., pp. 234 e 254-255]. L'estetica dell'Aretino-Dolce è, com'è noto, quella di Tiziano e di Raffaello [N.d.A.].

Prendendo in considerazione i modi di produzione, forse si accresce il livello di comprensione delle diverse organizzazioni delle tre configurazioni tipiche. Tutta la storia è attraversata da una serie di artisti solitari che, senza legami con l'ambiente circostante e spesso afflitti da esso, lottando continuamente lavorano per migliorare e perfezionare i loro dipinti, per i quali ogni opera richiede il massimo sforzo per un tempo prolungato e che non raggiungono mai completamente il loro fine. Così con Hollanda Michelangelo parla del lavoro eseguito col «sudore della fronte», della «difficoltà della perfezione terrena», «che soltanto l'intelletto può percepire con grande difficoltà»[127]. E del «nemico più difficile»[128] che bisogna soggiogare, quando un grande pittore vuole conformare un'opera alla sua idea. Condivi[129] racconta «ch'egli poco si sia contentato delle sue cose, e che sempre l'abbia abbassate; non parendogli che la mano a quella idea sia arrivata, ch'egli dentro si formava»[130]. Ed egli ha invidiato il Bugiardini[131] come un uomo felice proprio perché questi è sempre così soddisfatto delle sue cose. Esattamente la stessa cosa racconta Venatorius[132] in un appunto di Dürer scoperto di recente. Quale impressione della fatica del suo creare si ricava dalle lettere di Feuerbach! Marées non ha raggiunto mai effettivamente la sua meta. Anche i lavori di Klinger sono sempre il frutto di una lunga battaglia. Si tratta di un approccio e di un innovamento continuo nella

(127) [Cfr. F. de Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo* cit., p. 31].

(128) [Cfr. F. de Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo* cit., p. 29].

(129) [Ascanio Condivi (1525 ca.-1574), pittore e scultore marchigiano, giunto giovane a Roma, si legò subito a Michelangelo. Nessuna sua opera però di scultura e di pittura è giunta fino a noi. Il suo nome rimane affidato interamente alla sua opera di biografo di Michelangelo, *Vita di Michelangelo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi* (Roma 1553; 15562), dedicata a papa Giulio III, che forse l'aveva patrocinata].

(130) [Probabilmente Nohl avrà utilizzata la versione tedesca dell'artista marchigiano: A. Condivi, *Das Leben des Michelangelo Buonarroti geschrieben von seinem schüler Ascanio Condivi.* Zum ersten male in deutsche Sprache übersetzt durch Rudolph Valdek, Wien 1874, di cui si veda p. 92 (*Vita di Michelangelo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi*, Pisa 1823, p. 83)].

(131) [Giuliano Bugiardini (1476-1555), pittore fiorentino, imparò l'arte nelle botteghe di Domenico del Ghirlandaio e poi di Piero di Cosimo. In seguito, fu aiuto di fra' Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli ed ebbe anche la benevola amicizia di Michelangelo].

(132) [Thomas Venatorius (1490-1551), matematico, teologo e riformatore protestante, faceva parte, insieme all'umanista, politico e giurista tedesco Willibald Pirckheimer, della cerchia di amici eruditi di Dürer].

singola opera e ciascuna rappresenta una tappa nella vita del suo creatore, è legata molto strettamente all'evoluzione del suo *ethos* ed è essa stessa un'azione etica. Mentre dal tipo monistico sgorgano le immagini, nel singolo dettaglio non c'è quasi nulla – Raffaello e Tiziano, Rembrandt e persino Rubens, che dipingeva i quadri con facilità. Di Schwind[133] Feuerbach ha sempre invidiato la «capacità di traboccare», tanto da applicarla immediatamente ad una raccolta di quadri; di recente 1.200 dei suoi quadri sono stati riuniti in una collezione. Anche l'opera di Böcklin è difficile da ignorare, con le sue variazioni sempre nuove, che non rappresentano un vero e proprio innovamento – sebbene egli abbia ovviamente una evoluzione artistica, rintracciabile anche nelle diverse versioni dei suoi dipinti, ad es. dell'*Isola dei morti*[134] – bensì una diversa colorazione emotiva, semplicemente una variazione, un vivere, non un vivere verso l'alto. Così i numerosi disegni di Segantini, che utilizzano composizioni precedenti, non sono studi condotti sulle immagini, ma un giocare con loro, in cui si dilettava la sua abile fantasia. E nella loro ricchezza che si gode la vita. Questi pittori hanno un legame vitale con l'ambiente circostante, godono di esso e della natura nella gioia del mondo, hanno la flessibilità d'animo di adattarsi ad ogni ora, di ottenere e dare i loro stati d'animo. Così le opere giungono loro come fiori e frutti[135].

Ancora una volta è facile pensare alla musica, al laborioso lavoro di Bach, di Beethoven e di Brahms, dove, limando battuta per battuta, l'opera lentamente prende forma, e all'incredibile facilità di creare di Händel, di Haydn, di Mozart o addirittura di Schubert, dove la musica sgorga in maniera naturale come da una fonte inesauribile. Si potrebbe

(133) [Moritz Ludwig von Schwind (1804-1871), pittore, disegnatore, incisore all'acquaforte austriaco, è stato una figura di spicco del tardo periodo romantico. La sua produzione artistica e l'interpretazione unica dell'estetica romantica lo resero un importante rappresentante del suo tempo. Il suo stile, caratterizzato da una rappresentazione poetica e folcloristica di temi tratti dalle saghe e dalle fiabe tedesche, ha prodotto molte opere d'arte che si possono ancora ammirare nei musei e nelle gallerie di tutto il mondo].

(134) [*L'isola dei morti* (*Die Toteninsel*), considerato il capolavoro simbolista indiscusso del pittore svizzero, è il nome di cinque dipinti realizzati tra il 1880 e il 1886 e conservati a Basilea. Böcklin perse otto dei suoi quattordici figli prematuramente e rischiò più volte di morire per malattia. L'opera ha dunque anche una valenza autobiografica].

(135) Tra l'altro è anche significativo il fatto che possono lavorare con gli allievi, cosa che ad altri, quando ci hanno provato, è sempre fallita, perché il valore dell'immagine nasce loro solo nel loro proprio lavoro [N.d.A.].

definire, con Goethe, metafisica questa produzione – in tal caso, la creazione di un'opera di Beethoven è una creazione umana, ma la perfezione del sentimento e l'ineffabile purezza e altezza di questa rivelazione umana, ad esempio nel *Benedictus* della *Missa solemnis*, testimoniano di un regno, che non è di questo mondo.

Sulla forma di produzione del naturalismo si apprenderà in generale poco altro, se non che esso mostra per lo più uno zelo sempre costante.

Ritorniamo ora di nuovo alla struttura interna delle forme d'immagine e, partendo dalle relazioni acquisite, cerchiamo di individuare ulteriori nessi.

La cosa più evidente e che cade immediatamente sotto gli occhi è che la pittura idealistica impiega di solito una scala più vasta, ovvero, più grande del naturale. Il suo fine, come lo chiamava Marées, è il vedere in grande[136], e si rammenti come nel *Viaggio in Italia* Goethe racconta che, dopo la visita alla *Sistina*, persino la natura non voleva più sorridergli, poiché non era in grado di vederla con occhi così grandi come Michelangelo[137]. Questa grande forma del vedere ama ora esprimersi anche in forme grandi e imponenti. La pittura idealistica è essenzialmente una pittura monumentale e il desiderio dei muri è caratteristica di tutti questi pittori.

Il tipo naturalistico, nella considerazione delle grandezze, è invece vincolato ad un limite, che non può oltrepassare senza perdere la

(136) Anselm Feuerbach dice con la sua abituale precisione: «Il vero stile si ottiene quando l'uomo, anche su larga scala, dopo aver padroneggiato le infinite sottigliezze della natura, ha acquisito la sicurezza di incamminarsi verso la grandezza» [N.d.A.].

[Il passo è tratto da A. Feuerbach, *Ein Vermächtnis*, Wien 1882, p. 81. Si tratta di uno scritto autobiografico che offre al lettore una visione approfondita della vita di uno dei più importanti pittori tedeschi della seconda metà del XIX secolo. In apertura del *Vorwort*, nel descrivere lo scopo di questa autobiografia, senz'altro conseguito, l'autore così si esprimeva al lettore: «I pochi, che si sono presi la briga di prestare un po' di attenzione alla mia evoluzione artistica, troveranno forse interessanti queste righe. Se servono a risvegliare qua e là un'anima alla comprensione delle mie opere, allora tutto ciò che desidero sarà realizzato» (A. Feuerbach, *op. cit.*, p. IX)].

(137) [Nella lettera del 2 dicembre 1786, tornato per la seconda volta a far visita alla Cappella, Goethe infatti così scriveva: «E in questo momento sono talmente entusiasta di Michelangelo, che nemmen la Natura mi soddisfa più dopo di lui, non potendola vedere con occhi grandi come i suoi» (J.W. Goethe, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, Introduzione e commento di Lorenzo Rega, Traduzione di Eugenio Zaniboni, Milano 2007², pp. 147-148)].

propria natura, ma esso può scendere fino alla miniatura, come hanno fatto più volte Chodowiecki[138], Meissonier[139], Alt e Menzel. Rispetto ad esso il tipo monistico è più libero nell'ingrandimento, sebbene il suo vedere-le-parti-nel-tutto esiga una visione d'insieme diversa rispetto alla forma dell'immagine del tipo idealistico, la quale viene ottenuta guardando dal basso verso l'alto; esso, nel momento in cui si ingrandisce al massimo, corre anche facilmente il pericolo di diventare vuoto[140]; e ancora, è improbabile che esso possa diventare così piccolo, come il naturalismo, perché la sua oscillazione emotiva dentro un tutto richiede una certa ampiezza di spazio. La verità di questi rapporti ovviamente relativi la si può riscontrare parzialmente tramite un esperimento, ingrandendo le immagini con l'aiuto del proiettore. Ciò che uno schizzo di Michelangelo può tollerare senza difficoltà, può facilmente distruggere il significato degli altri due tipi.

Questo ingrandimento, tipico dell'idealismo, avviene ora anche all'interno dell'immagine per una parte del contenuto dell'immagine, dacché è particolarmente chiaro che si ha a che fare non con riferimenti alla realtà, bensì con riferimenti all'immagine. Per cui è stato spesso notato che la Medea, nel dipinto monachese di Feuerbach[141], è fin troppo grande in rapporto ai rematori, sovrumana; lo stesso vale per la Gea nella *Caduta dei giganti*[142] o per la figura di Cristo nel *Giudizio univer-*

(138) [Daniel Niklaus Chodowiecki (1726-1801), pittore acquafortista e disegnatore tedesco, direttore dell'Accademia delle arti di Berlino, dipinse con vivace realismo, non senza influenze francesi e olandesi, scene familiari e di vita berlinese. Lasciò oltre duemila acqueforti e molti disegni, e illustrò vari libri].

(139) [Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891), pittore, disegnatore e incisore francese del periodo napoleonico, si fece conoscere con illustrazioni romantiche di disegno facile e preciso. Più tardi si dedicò alla pittura di soggetti militari e riprodusse con un'esattezza meticolosa l'epopea napoleonica].

(140) Questo vale persino per Ruben; cfr. Vischer, *op. cit.*, pp. 115-116 [N.d.A.].

(141) [Dipinto da Feuerbach nel 1870, il quadro raffigura Medea nell'atto di imbarcarsi con i due figli avuti da Giasone, per fuggire da Corinto verso Atene].

(142) [Si tratta dell'affresco unitario realizzato all'interno del Palazzo Te, a Mantova, tra il 1532 e il 1535 dal pittore e architetto italiano Giulio Pippi, detto "Romano" (1499 ca.-1546), allievo prediletto di Raffaello Sanzio: un complesso che dalla volta continua sulle pareti; l'intera volta è occupata dalla raffigurazione dell'Olimpo, con Giove e gli dèi. Un anno dopo la realizzazione degli affreschi della camera di Palazzo Te, Michelangelo dietro l'altare della Cappella Sistina avviava il cantiere del *Giudizio*, portato a termine nel 1541. Nel 1546 la morte gli impedì di fare ritorno da Mantova a Roma per sostituire Antonio da Sangallo il Giovane come primo architetto della basilica di San Pietro. I lavori vennero allora affidati a Michelangelo].

sale di Michelangelo[143], essi hanno la loro misura particolare. Spesso la semplice mancanza di scala nell'ambiente circostante, per quanto concerne la dimensione interna della considerazione delle forme, è la ragione per cui l'aspetto risulta più grande del naturale. Una delle tecniche più singolari è quella usata dalla pittura medievale, quando pose delle piccole figure in atto di adorazione davanti alle figure, ad es. ancora in un dipinto del Vivarini, Sant'Ambrogio con quattro altri santi[144], laddove il popolo in adorazione arriva a malapena all'orlo della veste di colui che siede sul trono, per cui egli con gli altri quattro si eleva in maniera incommensurabile in altezza, in modo gigantesco, come lo Zeus di Fidia o un Buddha indiano; perché si suppone che l'osservatore si identifichi con gli adoratori, laggiù presso di loro si trova il punto focale, seppure non ancora realmente nell'immagine, almeno come riferimento al contenuto. Non si possono comprendere correttamente tali immagini, se non ci si sente così piccoli.

Ed ecco ora una seconda tecnica pittorica: *la posizione del punto focale*. Cerchiamo di approfondire anche questo aspetto, in primo luogo in funzione della pittura ideale. Essa, finché è al servizio della religione, mette ovviamente in primo piano la direzione dello sguardo dell'uomo in atto di adorazione, cioè, che guarda verso l'alto. Il greco alzava le braccia verso l'Atena di Fidia, nel medioevo ci si inginocchiava addirittura. Di conseguenza, l'immagine si trovava in alto, su un piedistallo, sull'altare[145], su una colonna, negli archi dell'abside. Più tardi il dipinto sul soffitto poté riprendere questa funzione, tant'è che ancora

(143) [Com'è noto, il *Giudizio universale* è l'affresco realizzato da Michelangelo tra il 1536 e il 1541 su commissione di Papa Clemente VII e costituisce una delle più grandiose rappresentazioni dell'evento dell'ascesa al potere, alla fine del mondo, di Cristo per inaugurare il Regno di Dio].

(144) [Si tratta del *Sant'Ambrogio benedicente e devoti tra i santi*, conosciuto come il *Polittico della Scuola dei Tagliapietra*, l'opera commissionata da un gruppo di confratelli della scuola nel 1477 al pittore veneziano Bartolomeo Vivarini (1432-1499). I membri della confraternita sono infatti rappresentati nel pannello centrale inginocchiati ai piedi del loro protettore sant'Ambrogio seduto su un trono, circondato nei pannelli laterali da altri santi, a sinistra san Luigi e san Pietro e a destra san Paolo e san Teodoro (per alcuni studiosi san Sebastiano)].

(145) Nel Rinascimento la collocazione sull'altare costrinse gli altri tipi a fare alcune concessioni, di cui spesso bisogna tener conto per comprenderli, come nel caso del Perugino, di Giov. Bellini, in cui tuttavia sopravvivevano ancora le tecniche di pittura del Medioevo [N.d.A].

Feuerbach riteneva che questo allontanarsi dall'abituale traiettoria visiva favorisse il rispetto delle cose. L'opposto di questa concezione della superficie del soffitto fu di configurarla come una prospettiva nello spazio infinito, da cui sgorga la vita dell'universo, come fece Correggio. La grande architettura di Michelangelo nella Cappella Sistina si erge e rappresenta un'elevazione. Lo sguardo verso l'alto si esaurisce nelle figure, lo spazio dietro di loro serve solo alla loro plasticità ed è altrimenti indifferente.

Questo slancio verso l'alto deve ora essere conseguito anche nella stessa immagine. L'asse direzionale essenziale della forma d'immagine idealistica è costituita, se lo diciamo in modo del tutto astratto, dalla linea verticale – quella che richiede il maggior sforzo del nostro movimento oculare. Il fatto stesso che le figure siano per lo più in piedi, le fa apparire alte e solenni. A ciò si aggiunge una proporzionalità del corpo che allunga la figura. Anche le vesti con le loro pieghe verticali o con l'ondeggiamento continuo hanno lo scopo di far sembrare non solo alti, ma anche elevati. Un altro espediente è costituito dall'aggiunta di elementi verticali nell'ambiente circostante, dalla elevazione mediante archi, etc. Ma a creare questo effetto è soprattutto il punto focale, poiché la vista dal basso non solo pone l'osservatore più in basso, ma solleva anche le figure al di sopra del suolo, distaccandole da esso e conferendo loro un aspetto imponente, mentre l'orizzonte dall'alto, premendo sulle figure, sembra vincolarle al suolo. La vita dell'edificio gotico, che non ha basi, ma lascia che tutta la forza si sviluppi nello sforzo verso l'alto, rappresenta la caratteristica più profonda di tutte queste immagini. Quale grandezza può acquisire, in tal modo, anche un motivo in sé idilliaco, è stato rilevato già da Allgeyer[146] nelle immagini sulla spiaggia di Feuerbach: «Anche qui il punto focale è scelto così basso che la figura della donna si erge ben al di sopra delle linee della lontana costa rocciosa e perfino la chioma del bambino inginocchiato interseca ancora l'orizzonte, il che conferisce alla parte figurativa dell'immagine una

(146) [Si tratta di Julius Allgeyer (1829-1900), incisore, fotografo e scrittore tedesco, vissuto dal 1856 al 1860 a Roma, dove strinse amicizia con Anselm Feuerbach, del quale incise e fotografò alcuni dipinti e di cui pubblicò una biografia in due volumi dal titolo *Anselm Feuerbach* (Berlin und Stuttgart 1904; il passo citato da Nohl si trova nel secondo volume alla p. 115). Quanto all'opera a cui si richiama Nohl, è il dipinto realizzato dall'artista tedesco nel 1871 dal titolo *Strandbild* (*Sulla spiaggia*)].

peculiare impronta di grandezza, senza entrare in contraddizione con la semplicità della scena»[147].

Assai singolare è la comparsa di un duplice punto focale, uno basso per le figure e uno alto per il paesaggio retrostante, come ce l'hanno non solo gli antichi, ma ancora Puvis de Chavannes.

Il contrasto degli altri tipi è ora di nuovo abbastanza chiaro. Già per *La Madonna del Cancelliere Rolin* di Jan Eyck[148] Schubert-Soldern ha osservato che al posto del principio medievale, che consentiva all'osservatore stesso di guardare dal basso verso l'alto entità poste spazialmente più in basso, è subentrato lo sguardo dall'alto verso il basso[149]. Ciò rappresenta non solo un perfezionamento nella capacità di raffigurazione, ma appunto un mutamento di visione del mondo: in luogo della visione dall'alto subentra la visione verso l'interno, in luogo della linea verticale quella orizzontale, che consente allo sguardo di abbandonarsi molto più facilmente[150].

Le figure scendono dalla loro altezza. L'altezza dei loro occhi è la nostra, la nostra scala è la loro, e questa scala umana attraversa la proporzionalità dell'immagine. I santi vengono deposti a terra, nel caso dei

(147) L'orizzonte basso è stato utilizzato come tecnica pittorica anche dal tipo monistico; così esso è stato considerato da parte dei veneziani una materia scolastica per rendere più vistosa la figura, e i moderni lo hanno riscoperto, ad es. Millet. Solo che qui l'ascesa non termina nella figura, ma si dissolve nello spazio che continua sopra e dietro di essa. La sensazione dipende dall'interrelazione tra i due e diventa sempre più intensa man mano che la figura si eleva [N.d.A].

(148) [È un dipinto olio su tavola del pittore fiammingo Jan van Eyck, databile al 1435 circa e conservato nel Museo del Louvre. Van Eyck riveste un ruolo fondamentale per l'arte del XV secolo: l'alta qualità tecnica della sua pittura, preziosa nella descrizione del mondo, segna l'avvento di un rinnovato interesse per la realtà che ha un parallelo nell'arte rinascimentale italiana. Con questo artista nasce la grande stagione della pittura fiamminga, amata dalle corti e da un nuovo ceto in forte ascesa economica in Europa].

(149) Vedi [Fortunat von] Schubert-Soldern, *Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch.* [*Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Landschaftsmalerei*, Straßburg] 1903, p. 32 [N.d.A.].

[Fortunat von Schubert-Soldern (1867-1953), storico dell'arte austriaco, figlio del pittore e scrittore Victor Schubert von Soldern (1834-1912), studiò prima giurisprudenza all'Università di Praga, dove conseguì il dottorato nel 1893. Dopo aver conseguito il dottorato in giurisprudenza, lavorò come procuratore finanziario a Vienna. Dal 1897 studiò storia dell'arte all'Università di Vienna con lo storico dell'arte e restauratore viennese Alois Riegl, poi all'Università di Strasburgo, dove conseguì il dottorato].

(150) Ancora una volta si può rammentare l'architettura. L'edificio rinascimentale con tutte le sue caratteristiche esprime il nuovo senso della vita; allora è particolarmente interessante vedere come Michelangelo per i propri scopi abusi di questa forma estranea alla sua concezione, comprimendo le forme, sopraelevandole verso l'alto, etc. [N.d.A.].

veneziani compare il gruppo a mezza figura, sia come un trascinare verso il basso che come un trascinare verso la linea orizzontale. Oppure la figura si sposta dal primo piano verso il centro, poiché la superficie in rilievo, per la quale lo spazio declinante ha solo il compito di creare plasticità[151], è diventata il mondo tridimensionale. Molto spesso compare la figura sdraiata, dove naturalmente tutte le parti della forma sono colte uniformemente, a prescindere totalmente dal colore e dalla luce, che mettono in risalto soprattutto seno e cosce, mentre la figura idealistica, crescendo dal basso verso l'alto, raggiungendo il suo fine solo nel capo e nella bella postura.

Nel tipo naturalistico l'orizzonte si è poi alzato ancora di più. In esso l'equilibrio tra cielo e terra si sposta a favore della materia. L'uomo, scendendo sotto il nostro livello visivo, viene da noi «trascurato»; non fornendo più la misura della percezione, gli siamo superiori e lo guardiamo al pari di tutti gli altri oggetti.

Una terza tecnica pittorica è data dalla vicinanza o lontananza dell'immagine. Essa è strettamente correlata alla considerazione del molteplice dell'apparizione. La figura monumentale, sopprimendo tutti i dettagli, si ritrae in una lontananza intoccabile; esige anche una certa distanza insormontabile per essere vista e la fissa nel sentimento. Lo sguardo porta dritto al mondo degli altri due tipi. Sentiamo la loro vicinanza alla vita, il moto pulsante della realtà e ne godiamo le mille e più bellezze, tutti i sottili modellamenti della superficie, la ricchezza della materialità, la piena sensualità di questo mondo. Il «per tanto variar la natura è bella»[152] costituì, accanto alla legalità della natura, la grande scoperta e gioia del Rinascimento, tutti i trattati ne sono pieni: la molteplicità delle individualità, che non esistono mai due volte. Ancora Rubens, guardando i dipinti di Leonardo, annotò che questi aveva dato ad ogni cosa una impronta particolare, che la

(151) Cfr. il libro di A. Hildebrand [è il citato *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*], che tratta in modo assai acuto il principio formale dell'idealismo personale per la pittura; ma in cui non rientra la sua arte, che potremmo ben chiamare monismo astratto [N.d.A.].

(152) [In italiano nel testo. A proposito di questo tema rinascimentale, declinato poeticamente e filosoficamente, nei supplementi al citato volume *Il Movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830* (vi si vedano a riguardo le pp. 565-571) è incluso un piccolo ma denso e interessante saggio di Nohl, apparso nel 1953 col titolo in italiano: *Per molto variar la natura è bella*].

contraddistingueva da un'altra, e lui stesso scriveva a Junius[153]: *ad individuum revenire oportet ut dixi*. Questo argomento è stato ripreso anche da Leibniz e Shaftesbury, da Herder e Goethe.

Ovviamente è il naturalismo a orientarsi in maniera particolarmente intensa verso il realismo. Qui la distanza dell'osservatore dall'immagine o è – se il dettaglio è lavorato omogeneamente – troppo piccola, come ad esempio nel caso di Menzel e spesso di Leibl, e come nel caso di Meissonier e di Alt, dove occorre utilizzare magari una lente d'ingrandimento, oppure viene scelta, come nel caso dell'impressionismo, una distanza ben definita, il campo visivo effettivo.

Infine, vi è ancora il fenomeno della quiete nel tipo idealistico e del movimento negli altri due tipi. Un movimento che, come ad esempio nel *Tondo* di Michelangelo[154] o nella Sistina, oppure nella *Battaglia delle Amazzoni*[155] di Feuerbach o nella *Caduta dei giganti*, sembra congelato, immortalato. Dove questo tipo cerca di afferrare la fugace Charis, la pietrifica, la grazia si trasforma in nobiltà, la leggiadria in destino. La grande forma è la quiete, l'immutabilità, tratta dalla vita e dal suo movimento, a cui conducono gli altri tipi. Ciò è intrinsecamente legato al fatto che questi artisti hanno un rapporto più profondo con la scultura: Mantegna, il quale dipingeva le sue figure come cesellate in funzione di un ideale plastico, poi Michelangelo; anche Carstens modellava, Feuerbach divenne pittore anziché scultore solo su consiglio del padre; infine, Klinger; anche dopo Marées le due arti si differenziano solo per i mezzi.

Questo ci condurrebbe poi alla luce e al colore. È soprattutto grazie alla luce che l'apparizione acquisisce movimento, le superfici prendono

(153) [François du Jon, noto anche come Francesco Giunio o Franciscus Junius (1591-1677), filologo tedesco e collezionista di manoscritti antichi, annovera tra le sue opere principali un *De pictura veterum*, apparso nel 1637 e ristampato in edizione ampliata e migliorata nel 1659].

(154) [*Sacra famiglia*, detta "*Tondo Doni*", è un dipinto a tempera grassa su tavola, databile tra il 1505 e il 1507 e conservato nella Galleria degli Uffizi. Michelangelo la dipinse per Agnolo Doni, un mercante fiorentino il cui prestigioso matrimonio nel 1504 con Maddalena Strozzi avvenne in un periodo cruciale per l'arte a Firenze di inizio secolo. Michelangelo aveva da poco studiato le potenzialità del formato circolare, molto apprezzato nel primo Rinascimento per gli arredi devozionali domestici. Il Bambino e San Giovannino occupano prepotentemente tutta la superficie del rilievo. Il "Tondo Doni" è concepito come una scultura, in cui la composizione piramidale del gruppo si impone su quasi tutta l'altezza e la larghezza della tavola].

(155) [È un dipinto a olio su tela iniziato nel 1871 e terminato nel 1873. L'opera è conservata nel *Germanisches Nationalmuseum* di Norimberga].

vita e l'aria comincia a spirare tra le cose. Nel caso del monismo è una luce spirituale e sensatamente efficace, nel caso del naturalismo è una luce reale. L'idealismo conosce, per così dire, solo la luce cosmica prima della creazione del sole, una luce che serve solo a rendere possibile la forma. Già per questo motivo esso non ha alcun rapporto col colore, eccetto quando quest'ultimo è al servizio della forma. Ma il colore è anche l'elemento più forte della realtà, è soprattutto esso a far risaltare con i colori locali la varietà, e la sua saturazione trasmette la sensazione di un perfetto godimento. Tutti i rappresentanti del tipo idealistico hanno perciò consapevolmente rinunciato ad esso, il che derivò – a prescindere se avessero o meno saputo trattare il colore – dalla volontà della loro concezione del mondo come di una sorta di ascesi. Ciò non fu mai compreso dagli altri e fu motivo di eterne polemiche, già nei riguardi di Michelangelo(156), al quale gli artisti successivi fecero sempre riferimento. Strettamente legato a ciò è il fatto che all'olio grasso e fluido si preferisce l'affresco friabile e trasparente, che in più porta ancora in sé la necessità di sintesi e semplicità. Già Mantegna, «rinunciando al fascino del colore a favore della rigorosa attività formatrice, applica colori a colla sulla tela». Carstens aveva osservato dentro di sé che in tutto ciò che lo attirava in natura, vedeva sempre solo forma, carattere ed espressione, e dei colori e dei loro effetti non percepiva nulla, se non vi prestava appositamente l'attenzione. Anch'egli preferiva la pittura a fresco alla pittura a olio e sosteneva che essa si addice maggiormente al grande stile(157). Dal suo rinnovamento Cornelius attendeva addirittu-

(156) Condivi racconta che Michelangelo, su richiesta del Papa, fu costretto a smantellare in anticipo il ponteggio nella Cappella Sistina, prima che i dipinti avessero ricevuto il loro completo elemento decorativo. Ma poi, quando il Papa si rese conto che l'opera sarebbe sembrata povera, Michelangelo rispose che anche gli apostoli erano stati poveri. Questa storia confusa può essere compresa solo se Michelangelo avesse deliberatamente rinunciato al solito sfarzo, cosa che gli altri, non comprendendolo, spiegarono con lo smantellamento anticipato del ponteggio [N.d.A.].

Per questo episodio qui richiamato da Nohl, si veda nella *Vita di Michelangelo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi* cit., p. 41.

(157) [C.L. Fernow, *Das Leben des Kunstlers Asmus Jakob*] *Carstens.* [*Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806], pp. 280-283 [N.d.A.].

[Carl Ludwig Fernow (1763-1808), critico d'arte e scrittore tedesco, fu inizialmente impiegato in una farmacia a Lubecca, successivamente, sotto l'influenza di Carstens, col quale convisse a lungo anche a Roma, si dedicò completamente all'arte e agli studi. Oltre che biografo del suo amico Carstens, fu biografo e critico anche del Canova e dell'Ariosto. Ebbe l'Italia, e

ra la nuova ascesa verso la grande arte. Il non saper «dipingere», cioè, il non saper fare uso del colore, è stata l'obiezione principale mossagli da lungo tempo. Lui e la sua scuola erano ben consapevoli che l'effetto del colore reale era in antitesi con la spiritualità a cui essi aspiravano, come si può evincere dalla critica mossa da E. Förster[158] a Kaulbach, anche se non percepivano nulla dell'insensata bruttura di questo colore. Quando Feuerbach, secondo i suoi critici, incanutì, si trattò, come scrisse lui stesso, di una consapevole rinuncia in nome del discorso plastico. Questa serie potrebbe continuare. La complicata volontà di Klinger non è riuscita, come a Puvis, a ottenere nei suoi dipinti la semplicità di un colore nuovo. Marées, secondo Pidoll, metteva il colore interamente al servizio della forma; in alcuni suoi dipinti trovò per esso un'intensità, che aveva perso ogni sensualità e possedeva solo uno splendore spirituale, come una finestra gotica.

Infine, ci è dato cogliere ancora una volta la differenza tra i tre tipi da una diversa prospettiva, quando riviviamo l'effetto che gli elementi appena descritti nel loro contesto hanno su chi osserva: la forma della nostra empatia verso di essi è fondamentalmente diversa.

La forma monistica dell'immagine ci attira immediatamente e totalmente dentro di sé, opera d'arte e osservatore diventano tutt'uno. La linea orizzontale che cogliamo così facilmente, la vastità dello spazio che rende piacevole la costrizione del nostro movimento oculare, il colore che avvicina più intimamente l'oggetto al soggetto, la luce che avvolge l'anima intera, la stessa immagine totale che è nata dalla dedizione dell'uomo ed è permeata e riscaldata dal sentimento umano – tutto ciò ci prende senza alcuna reazione. Anche qui essa testimonia la forza che reca dentro di sé. E quello che essa ci dà, è la gioia di ciò che appare nonché della vita.

La figura idealistica ci sovrasta e ci tiene a distanza. Forse il povero Feuerbach è stato il più compiaciuto della «maestosa e distaccata quiete

---

particolarmente Roma, nel centro di tutti i suoi interessi, come attestano sia il suo *Sitten-und Kulturgemälde von Rom* (1802) che i tre volumi delle *Römische Studien*, (1803-1806)].

(158) [Ernst Joachim Förster (1800-1885), pittore e critico d'arte tedesco, fu autore di una serie di importanti opere sulla storia dell'arte in Germania e in Italia, come attestano *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei* (1853-1869), *Geschichte der deutschen Kunst* (1851-1860), *Geschichte der italienischen Kunst* (1869-1878)].

delle sue immagini», la poesia doveva agire come lo «stare a tre passi di distanza», e gli uomini eviterebbero la sua Ifigenia, qualora si alzasse in piedi. Il perché, da quanto detto sopra, risulta evidente, la sola linea verticale ci rende difficile la visione, le figure si oppongono al nostro ingresso nello spazio e, per così dire, ci spingono verso l'alto; a ciò si aggiungono il rigore delle forme, la loro distanza e grandezza, la refrattarietà del colore. La figura resta così sempre qualcosa su cui dirigere lo sguardo, resta sempre davanti a noi; ne sentiamo la maestosità e sprofondiamo di nuovo. Anche qui rimane il dualismo; l'ideale, per dirlo kantianamente, non è bello, bensì sublime. E chi lo guarda, ottiene, come diceva Winckelmann, un'idea elevata della realtà.

Il mondo del naturalismo, infine, resta in generale indifferente al nostro grado di empatia. Esso ci comunica solo un senso di realtà accresciuta, e ciò è dovuto proprio al fatto che esso non ci accoglie o, meglio, al fatto che noi non vi ci immergiamo, ma rimaniamo osservatori superiori, laddove ci sentiamo più degradati. Ma in questo modo si raggiunge sempre di nuovo ciò che costituisce il fondamento di ogni sana esistenza, la semplice sensazione della forza e verità del reale.

APPENDICE

LA PITTURA CONCETTUALE

L'arte moderna si è sviluppata in una lotta che, per quanto complicate fossero in realtà le cose, giustamente appariva agli artisti e ai loro amici essenzialmente come una lotta contro la pittura concettuale. Il termine "pittura concettuale" non esprime solamente una qualsiasi descrizione di astrazioni, ma in generale il rapporto tra contenuto e forma nell'immagine, lì dove la connessione di significato e la connessione d'immagine non coincidono. Già il Rinascimento in fase di declino aveva portato alla luce questo contrasto e Roger de Piles, i cui scritti portarono il senso artistico del Rinascimento ben oltre fino all'età dei Lumi, è stato, a quanto mi risulta, il primo ad aver cercato di impedire l'attuazione della nuova svolta, che la pittura aveva preso sotto la sollecitazione di un'accresciuta intellettualità. L'arte antica, rappresentata da lui, non aveva più alcuna forza creativa, e il suo proprio godimento era completamente condizionato dallo spirito del proprio tempo, come mostra una strana tabella di valori[1], da lui costruita, dove Michelangelo ot-

(1) Alla fine del secondo volume delle sue opere. E. Schmidt stese un breve resoconto (cfr. D. Lit. Zeit., 1908, n. 19) su una tabella simile, che Wieland si è costruito in Svizzera per la valutazione dei poeti e che si rifà senza dubbio a questa di Piles [N.d.A.].

[Nohl fa riferimento all'elenco allegato dal de Piles alla sua ultima opera pubblicata, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708): si tratta della famigerata *Balance des Peintres*, ovvero di un elenco dei 56 pittori più importanti del suo tempo, nel quale si tenta di stilare una classifica, secondo criteri oggettivi (composizione, disegno, colore, espressione), fra artisti di varie scuole.

Quanto all'autore del resoconto, si tratta di Erich Schmidt (1853-1913), storico tedesco di letteratura. Studiò filologia e storia letteraria a Graz, Jena e a Strasburgo, per poi diventare

tiene 8 punti per l'espressione dei sentimenti e Domenichino[2] 17 – Dio santo ne ha 20. Ma la comprensione delle condizioni di ogni vera pittura era ancora abbastanza forte da consentirgli di esprimere con chiarezza il contrasto, che lo sviluppo moderno ha poi riconquistato. Riporto qui alcune delle sue affermazioni, perché già all'inizio esse fanno, per così dire, dimenticare i nessi, in cui l'arte era subordinata al progresso della vita spirituale. «La plûpart des personnes qui ont à soutenir dans le monde un caractère spirituel, & entre autres les gens de Lettres ne conçoivent d'ordinaire la Peinture que par l'invention, & comme un pur effet de l'imagination du Peintre. Ils éxamineront cette invention, ils en font l'anatomie & selon qu'elle leur paroît plus ou moins ingénieuse, ils louent plus ou moins le tableau, sans en considérer l'effet ni à quel degré le Peintre a porté l'imitation de la Nature»[3]. E poco prima dice qualcosa di simile: «Il mondo, e soprattutto la *gens de Lettres*, cominciano sempre più a considerare un'immagine con lo spirito piuttosto che con gli occhi e pretendono fedeltà alla storia e all'espressione delle passioni piuttosto che alla raffigurazione della natura». Ma la pittura «non è lì per insegnare, ma per raffigurare le cose, e quando un pittore insegna raffigurando, lo fa non da pittore, ma da storico. Ci sono un mucchio di immagini che non insegnano nulla e, anche se lo facessero, non ne consegue che esse siano state realizzate solo per questo scopo»[4].

Con quanta ingenuità il sano Rinascimento aveva affrontato questi problemi! Scrittori come Biondo[5] hanno preteso dai pittori le allegorie

professore a Strasburgo nel 1877 e a Vienna nel 1880. Nel 1885 divenne direttore dell'archivio di Goethe a Weimar.

(2) Domenichino, pseudonimo di Domenico Zampieri (1581-1641), pittore di origine bolognese, fu uno dei promotori del classicismo secentesco europeo. Fu artista dei più colti, elaborando in un eclettismo raffinato le esperienze formali dei grandi maestri del XVI secolo. Lavorò a Roma per la decorazione di Palazzo Farnese e, dopo un'intensa attività autonoma, a Napoli, dove influenzò largamente la produzione locale].

(3) [Il passo di Piles è tratto dal capitolo IX (*Sulle idee imperfette della pittura*) di *Abregé de la vie des peintres: avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1699, pp. 32-33. Nel trascriverlo, abbiamo preferito attenerci all'originale anziché alla versione riportata da Nohl, che non è perfettamente fedele al testo francese].

(4) [Questi due passi, che Nohl stavolta preferisce tradurre dal francese, chiudono il capitolo VIII (*Se la fedeltà della storia costituisce l'essenza della pittura*) del citato *Abregé de la vie des peintres: avec des reflexions sur leurs ouvrages*, di cui si veda la p. 32].

(5) [Biondo Flavio (1392-1463), storico e umanista italiano, fu autore di un'opera che più di tutte rappresenta il minuzioso lavoro della sua ricerca storica: la *Historiarum ab inclinatione*

più intricate e pittori come Giorgione le hanno dipinte con gioia. L'impulso figurativo si assunse tali incarichi così come altri. Un'idea della sua potenza la si ha, quando si pensa a come esso riuscì ad asservire la poesia al punto che da Ariosto fino ai tempi di Lessing essa ha tentato di dipingere. Nel noto passo del *Trattato* di Leonardo, in cui si discute della supremazia fra poesia e pittura, si legge: in tutto la pittura è la più forte, solo «in questa tal finzione libera esso poeta s'è equiparato al pittore, ch'è la più debole parte della pittura»(6). Nell'intento di imitare la natura – che riguarda meno l'apprensione che la raffigurazione – all'epoca si ritrovava riunito ciò che noi abbiamo invece diviso in contenuto e forma e di cui ora andiamo nuovamente alla ricerca nella sua unità. Il che fu possibile ai pittori del Rinascimento, perché il segreto del mondo e dell'anima sembrava disvelarsi loro completamente in ciò che era visibile: nella fisiognomica tanto l'uomo, che era essenzialmente passione, temperamento e carattere, quanto l'infinita varietà del cosmo, e poi nelle leggi della prospettiva, della luce, del colore, dell'anatomia e della statica, e soprattutto nelle proporzioni, le quali non erano semplicemente un mezzo ausiliario del disegnatore, ma costituivano il significato di ogni apparizione in generale, tutto ciò di cui essi potevano andare in cerca in termini di significato. Essi non avevano bisogno di risalire dietro l'immagine. Non si deve mai dimenticare che a quel tempo anche qualsiasi tipo di scienza si è sviluppato a partire da tali aspetti della visibilità estetica, non ultimo nelle sue più alte manifestazioni, in Copernico, Galilei, Keplero e in colui che incarna nel modo più eccellente tutte le tendenze del tempo, Leonardo. Goethe tentò di sviluppare la scienza del suo tempo di nuovo su questa base estetica dell'intuizione, dei fenomeni primordiali, e la sua teoria dei colori ha interessato alcuni pittori – alla totalità della visione del Rinascimento mancava tuttavia anche per lui un qualcosa di essenziale: il senso originario per le proporzioni, che in presenza dei rapporti puri della forma e del colore

---

Romanorum imperii decades, nella quale vi espone, in maniera dettagliata e in ordine cronologico, i principali eventi e processi storici italiani ed europei, dal 412 al 1441. Facendo questa precisa scelta cronologica, Biondo dimostrò di aver compreso l'importanza di quel periodo che convenzionalmente facciamo iniziare nel 476 e facciamo terminare nel 1492 e che definiamo – grazie a lui – Medioevo].

(6) [Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270, con Prefazione di Marco Tabarrini, Roma 1890, p. 21].

faceva vibrare il sentimento più sublime e legava così intimamente l'arte figurativa del Rinascimento alla musica. Il che rendeva palpabile anche l'ineffabile. Quanto andava fiero Leonardo di essere riuscito a rigenerare prospetticamente dimensioni uguali a distanze uguali per mostrare i rapporti pitagorici, per introdurre così anche nello spazio la musica, per la quale i pittori gli sembravano superiori perfino agli stessi musicisti, perché essa non muore.

C'era un momento ideale, in cui nell'apparire dell'immagine si realizzava tutto ciò che il tempo muoveva nel profondo. È evidente che essa doveva superarlo immediatamente. In primo luogo, come nella scienza, anche qui gli accordi musicali dell'apparizione dovevano essere sostituiti dall'«armonia dell'esattezza della legge naturale» – questo fu un passo verso la massima libertà dell'arte. Il che però significò allo stesso tempo una prima divisione della completa unità dell'animo nella visione dell'immagine. Infatti, all'interno dell'apparizione naturale era richiesta una particolare ritmica spirituale, che doveva diventare sempre più libera e quindi sempre più informe, soprattutto se l'ideale del tempo diventa dal punto di vista artistico sempre meno sensibile, ma dal punto di vista intellettuale più concreto. Anche noi abbiamo sperimentato la fine di uno sviluppo simile, nella musica, e percepiamo il lento affievolirsi dei sentimenti della forma in favore di effetti apparentemente più concreti a livello emotivo. È degno di nota che il Barocco, sia nella pittura che nella musica, abbia avuto inizio con un artista che, più potente di tutti coloro che lo hanno preceduto, con un immenso sforzo interiore porta lo sviluppo al suo culmine e allo stesso tempo ad un'altezza, in cui la forma diventa del tutto spirituale e così accentuata, che coloro che sono venuti dopo non sono più in grado di utilizzarla in modo puro: Michelangelo e Beethoven. E sia l'uno che l'altro rientrano nello stesso tipo psichico che pone l'arte al servizio dello spirito, che la trascende. L'ideale di Michelangelo non aveva più nulla a che fare con l'ideale dell'arte rinascimentale, con la pura gioia per l'apparenza, nella quale risiede la più perfetta legalità della natura; un ideale che portò ad espressione altre forze, le quali erano in ultima istanza invisibili. Anche ciò divenne un momento di dissoluzione. Ma l'avanzamento, anche senza di lui, sarebbe stato simile a quello nella musica senza Beethoven. Tuttavia, già con Raffaello la testa caratteristica cede il passo alla testa

espressiva[7]. L'effetto voluto dell'immagine – come più tardi dell'organismo musicale – si spostò sul versante dei suoi rapporti contenutistici, che precedentemente erano stati dei presupposti ovvi, ma che ora venivano evidenziati in modo poetico, patetico, sentimentale e, infine, persino in modo astrattamente morale e puramente razionale.

Questo ci conduce al momento radicale della dissoluzione della grande arte: quel bisogno della *gens d'esprit*, così inquietante per il pittore Roger de Piles, da cui siamo partiti. Nel suo *Trattato*[8] Lomazzo non era riuscito ancora a dire semplicemente che la raffigurazione degli affetti è lo spirito, anzi, addirittura l'anima della pittura; nelle *Conversazioni*[9] di de Piles, dove uno degli interlocutori vuole avanzare la stessa tesi, questa viene esplicitamente respinta: l'anima della pittura è il colorito; la gioia spirituale nel riconoscere la passione dominante delle immagini dev'essere preceduta dalla gioia degli occhi, quella dello spirito nasce solo tramite la riflessione. Il suo «ideale del pittore perfetto» – questa fata Morgana[10] dell'eclettismo – era Rubens; l'altro grande artista, a cui aveva rivolto i suoi pensieri, si trovava già di fronte a lui: Poussin[11]. «Sa principale attention, dice di lui, était de plaire aux yeux de l'esprit, quoiqu'il soit très constant que tout ce qui est instructif dans la peinture ne doit se communiquer à l'esprit que par la satisfaction des yeux»[12]. Ma si vede che anche lui percepiva una fatale astrazione nella totalità dell'immagine e si sforzava di farla scomparire, un compito che Piles una volta ha esposto davvero bene: «Le premier

(7) [Heinrich] Wölfflin, [*Die*] *klass*[*ische*] *Kunst.* [*Eine Einführung in die italienische Renaissance*; München 1899], p. 109 [N.d.A.].

(8) [Si tratta del *Trattato dell'arte de la pittura* (Milano 1584) del pittore milanese Giovanni Paolo Lomazzo, una delle fonti di riferimento principali che hanno contribuito a diffondere la precettistica di Leonardo nel campo della pittura].

(9) [Nohl intende le *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, pubblicate da Piles nel 1677, dunque successive al suo *Dialogue sur le coloris*, apparso in forma anonima nel 1673, nel quale l'autore già entrava nel dibattito di fine Seicento in Francia sulla supremazia fra colore e disegno. Di quest'ultimo abbiamo ora anche una recente e bella versione italiana curata da Giovanna Perini Folesani e Sandra Costa dal titolo *Dialogo sul colorito* (Firenze 2017)].

(10) [In italiano nel testo].

(11) [Nicolas Poussin(1594-1665), noto in Italia, soprattutto tra i suoi contemporanei, anche come Niccolò Pussino o Nicola Pussino, fu un pittore francese di impostazione classica. Nel suo lavoro, infatti, sono caratteristiche predominanti la chiarezza e l'ordine. Fino a tutto il XX secolo fu il riferimento prevalente per artisti di orientamento classicista].

(12) [R. de Piles, *Abregé de la vie des peintres: avec des réflexions sur leurs ouvrages* cit., p. 480].

soin du peintre doit être de satisfaire l'œil en lui représentant la vérité du naturel et que toutes les beautés, qui sont pour l'esprit, ne doivent être considérées qu'à travers de ce principe»[13]. Ma il problema era che le gioie spirituali del nuovo tempo non erano affatto visibili o lo erano solo indirettamente.

Qui non si può fare la storia, che va dalla dissoluzione della vecchia pittura alla nascita della nostra pittura moderna – essa è un circolo saldamente chiuso e sarebbe un compito gratificante scriverla, perché permetterebbe di scoprire le connessioni che sussistono tra il declino e la rinascita di una grande forza produttiva umana e illuminerebbe questo problema moderno della produttività in modo più completo e comprensibile di qualsiasi altra parte della storia, perché il materiale è quasi completamente conservato e le condizioni psicologiche sottostanti sono più limitate e comprensibili che altrove. Ai fini di questo lavoro ci dobbiamo accontentare di caratterizzare brevemente solo le fasi salienti del processo che la pittura doveva attraversare nell'età dell'Illuminismo.

L'Illuminismo significa la liberazione della vita spirituale e la costruzione del suo regno autonomo e si è attuato in più fasi, in un'inarrestabile legittima sequenza. In questo contesto la pittura non poteva più andare avanti, ma solo rimanere indietro; l'energia delle sue funzioni, grazie alla quale nel corso del Rinascimento era arrivata a tali altezze, si era esaurita, nel momento in cui in cui le era diventata accessibile la «legge della natura», essa l'aveva rappresentata; ora lo sviluppo andava oltre, e così il suo lavoro sull'apparizione cessò. L'eclettismo, già il Carocci, aveva il proprio «sistema», che non è più acquisito in modo diretto, basandosi sulla natura, ma dall'arte del passato. A tutto ciò si aggiunsero ora anche i nuovi ideali spirituali, che esigevano una diversa concezione del compito della pittura. Quest'ultima fu posta al servizio dell'Illuminismo e assunse così un carattere didascalico. Pur se le vecchie tecniche pittoriche continuavano a sopravvivere, ad es. le proporzioni, esse avevano tuttavia perduto il loro senso vitale, era ad altre cose che aspirava il pittore. Ovviamente la forza della forma e la potenza dell'arte sono state ancora per molto tempo abbastanza forti da garantire a queste immagini la nostra ammirazione, ma noi le guardiamo

(13) [R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, in] *Oeuvres diverses*, [Amsterdam et Leipzig 1767], tome IV, p. 73 [N.d.A.].

con occhi diversi rispetto ai contemporanei e di solito, per poter avere un pieno godimento, dobbiamo sottrarre ciò che essi vi trovavano d'interessante. L'orientamento artistico guida non lo si apprende partendo dagli scritti, da *Le grand livre des peintres* del Lairesse[14], da cui scaturì un fiume di immagini malsane, dalle *Vite de' pittori*, ad es. di Félibien[15], che vuole trasmettere la saggezza dell'*atelier* di Poussin, o di Bellori[16]. Ciò che la «gente di spirito» voleva da un dipinto, lo mostra ad esempio anche il *Giudizio di Ercole* di Shaftesbury[17]. Il pittore Mengs[18], parlando delle opere del suo prediletto Raffaello, diceva che le sue bellezze erano bellezze della ragione e non degli occhi, cioè, che si percepivano attraverso il volto, solo quando avevano toccato l'intelletto. E il suo amico Winckelmann così inizia il primo capitolo del suo *Saggio di un'allegoria, specialmente per l'arte*[19]: «L'allegoria è un'allusio-

(14) [Gérard de Lairesse (1641-1711), pittore, incisore, decoratore d'interni, biografo e teorico dell'arte olandese, dipinse soggetti storici, allegorici, religiosi, ritratti e decorazioni. Apparsa a Parigi in due volumi nel 1787, l'opera qui menzionata da Nohl ha per titolo completo: *Le grand livre des peintres, ou l'art de la peinture*].

(15) [André Félibien (1619-1695), architetto e storico francese, compiuti gli studi a Parigi, fu a Roma come segretario dell'ambasciatore di Francia. I suoi rapporti con Poussin lo portarono allo studio delle questioni artistiche, e ritornato a Parigi ebbe la carica di storiografo dei palazzi reali, poi quella di segretario dell'Accademia di architettura e di conservatore del *Cabinet des Antiques*. Le sue opere sono da considerare una fonte capitale per lo studio dell'arte francese nel sec. XVII].

(16) [Giovan Pietro Bellori (1613-1696), scrittore, antiquario e storico dell'arte romano, fu commissario per le antichità di Roma sotto Clemente X e antiquario e bibliotecario di Cristina di Svezia. L'opera sua più nota sono le *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), in cui tratta degli artisti contemporanei da lui ritenuti più significativi].

(17) [Trattasi del primo scritto di Lord Shaftesbury, generoso mecenate di tanti pittori italiani, dedicato totalmente all'arte e composto a Napoli pochi anni prima della sua morte, per consigliare il pittore Paolo De Matteis, a cui aveva commissionato l'omonimo dipinto].

(18) [Anton Raphael Mengs (1728-1779), pittore, storico e critico d'arte tedesco, fu ritenuto dai contemporanei il maggiore pittore d'Europa, il vero riformatore della pittura corrotta dal barocco. Venuto a Roma nel 1741 e stabilitovisi definitivamente nel 1744, egli si riallaccia alla corrente classicista della pittura romana del XVII secolo. La sua teoria estetica fu espressa nei *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, risalenti al 1762].

(19) Con quest'opera Winckelmann volle sostituire un'altra raccolta di allegorie, l'*Iconografia* di Ripa, che, come egli afferma, aveva raggiunto una fama universale ed era diventata una sorta di bibbia degli artisti. Nel *Grosses Mahler-Buch* (Nürnberg 1728, p. 103) Lairesse racconta come il fratello maggiore gli portò dall'Italia il libro di Cesare Ripa, «che prima non conoscevamo, o se qualcuno lo aveva, lo teneva nascosto come un segreto», e come con l'aiuto di questo libro suscitò l'invidia degli altri e, soprattutto, guadagnò denaro dai gesuiti [N.d.A.].

[Nohl si riferisce all'opera del critico d'arte perugino Cesare Ripa (1555 ca.-1622),

ne ai concetti per mezzo di immagini e quindi una lingua generale che appartiene soprattutto agli artisti, per i quali io scrivo. Infatti, dal momento che l'arte – in particolare la pittura – è una poesia muta […], essa deve possedere immagini inventate, vale a dire, deve personificare i pensieri per mezzo di figure»[20]. Le vie, che egli addita per giungere a nuove allegorie, e le regole, che egli vuole siano osservate nel raffigurarle, mostrano come anche una persona veramente artistica utilizzasse l'arte a quel tempo. Nella famosa descrizione del *Torso di Ercole*, con cui egli chiude il libro[21], appare il culmine dell'altezza che questa visione dell'arte potesse trovare, essa si avvia già verso la fase successiva del nostro sviluppo.

La svolta decisiva nei confronti della grande arte fu che si entrava nell'immagine grazie ad un rapporto spirituale. Il soggetto non dev'essere necessariamente l'allegoria, essa è solo ciò che è più caratteristico, può trattarsi anche di raffigurazioni di natura morale – per rendere piacevole il bene – o di una storia eroica. Il Cardinale Albani, come racconta Winckelmann[22], voleva far dipingere la propria came-

---

pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593 col titolo: *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*. Essa riapparirà con significativi ampliamenti e modifiche in numerose ristampe e traduzioni, che giungono fino al secolo XIX (l'ultima è quella messicana di L.C. Pastor del 1866)].

(20) [J.J. Winckelmann, *Saggio sull'allegoria, specialmente per l'arte*, Traduzione, introduzione e note di Elena Agazzi, Bologna 2004, pp. 36-37. Già all'epoca della stesura dei suoi *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1755), Winckelmann si era ripromesso di ritornare a occuparsi di quei «concetti generali», chiamati convenzionalmente allegorie, risalendo alla loro origine nella semplice natura e nella storia dei popoli antichi. Questo progetto, rimasto a lungo incompiuto, veniva coronato nel 1766 con la pubblicazione appunto del *Versuch einer Allegorie befonders für die Kunst*].

(21) [Si tratta de *La storia dell'arte nell'antichità* pubblicata a Dresda alla fine del 1763, nella quale il grande storico dell'arte così si esprimeva a riguardo: «Ti conduco davanti al tanto celebre e mai abbastanza lodato tronco di un Ercole, davanti a un'opera che, nel suo genere, tocca il culmine della perfezione e deve annoverarsi tra le maggiori creazioni artistiche giunte fino ai tempi nostri» (si veda in J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, Nuova edizione a cura di Claudio Franzoni, Torino 1973, p. 75)].

(22) [Nel 1747 il cardinale Alessandro Albani, nipote di papa Clemente XI, commissionò la costruzione di Villa Albani a Carlo Marchionni, che completò il cantiere quindici anni dopo. Ben presto la Villa, non tanto destinata a residenza quanto alla funzione di vero e proprio museo, traboccante di scultura classica, romana in gran parte, ma anche di rari originali greci ed ellenistici, nonché di dipinti di varia epoca, diviene meta obbligata per gli artisti e letterati, per i monarchi e aristocratici che transitavano nell'Urbe. Winckelmann, allora bibliotecario e

ra «non con paesaggi futili e vuoti»[23]. La dotta questione storica è importante, riguarda l'autenticità del costume. Il «grande gesto» dell'Alto Rinascimento diventa il gesto riflesso della *magnanimitas*. La «natura» sperimenta quella rifrazione «sentimentale» in idillio, elegia e satira, ovvero il paesaggio diventa eroico o appare come teodicea. Le mutate tecniche pittoriche avrebbero dovuto essere combinate. Laddove il realismo persisteva, naturalmente anche ora produceva bei dipinti. E per i bisogni dell'aristocrazia, che conservava una cultura sensuale qui come nella musica e nella poesia, nacquero più tardi opere come quelle di Watteau, di Lancret[24], di Boucher[25], di Fragonard[26]. Ma questo era un tramonto, e anche solo un tramonto riflesso. Quest'arte non aveva più alcun legame con l'esigenza vitale del tempo – che proveniva dalla borghesia, in Francia come in Germania, ed era un'esigenza morale, e l'arte, che la rappresentava, era perciò, in contrasto con l'arte pittorica del rococò, un'arte plastica.

Tutti sanno come in questa disposizione intellettuale dello spirito, ovunque, ma soprattutto in Germania, si affermò necessariamente il bisogno di un contenuto della vita e come in Germania soprattutto la nostra poesia si trasformò nell'organo di quel mirabile processo in cui si realizzò la spinta verso un'umanità superiore e un mondo spirituale. Ciò che Goethe disse di sé, e cioè, che, quando aveva bisogno di materiale significativo per la sua poesia, era costretto a cercare tutto dentro di sé, vale per tutta quanta l'epoca. Poiché le fu negato un rapporto diretto con una vita superiore, essa dovette cercare un legame con una

curatore del cardinale, qui viveva in alcune piccole stanze a lui concesse. Ed è proprio lui a scrivere quanto segue: «A Roma esistono case e palazzi più belli che in tutto il resto dell'Italia, tuttavia il più bell'edificio del nostro tempo è la Villa del Cardinale Alessandro Albani»].

(23) [L'episodio è riportato anche in un autore noto e citato da Nohl: Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Köln 19565, dritter Band: *Winckelmann in Rom*, p. 310].

(24) [Nicolas Lancret (1690-1743), pittore francese, studiò prima da incisore, poi nel 1708 cominciò a seguire i corsi di disegno all'Accademia e, abbandonata la pittura storica per quella di genere, inizio a fare imitazioni dei dipinti del Watteau].

(25) [François Boucher (1703-1770), pittore, scenografo e illustratore di libri francese, apprese le basi della pittura dal padre Nicolas, un disegnatore industriale e membro dell'*Académie de Saint-Luc*. Ispirato e influenzato da Watteau, Giovanni Battista Tiepolo e Peter Paul Rubens, interpretò la natura e i paesaggi con grande passione e realizzò anche ritratti di clienti nobili o di donne nude].

(26) [Jean-Honoré Nicolas Fragonard (1732-1806), pittore e incisore rococò francese, allievo di Boucher, si specializzò in acqueforti e in dipinti di genere, con particolare interesse per i temi intimisti e domestici].

realtà trascendente, che tuttavia era una realtà che lei stessa doveva creare. L'*esprit* analitico dell'epoca passata si trasforma in uno spirito creatore, che non si limita semplicemente a comprendere un'esistenza, ma la crea, come stanno a dimostrare molto chiaramente i grandi sistemi filosofici, i quali rendono cosciente il processo inconscio. E dato che un compito del genere non può essere adempiuto partendo dal nulla, questa formazione già al suo inizio fu una formazione storica, così come fu sovrastorica nel suo fine. Si voleva tornare a «vivere», ma si giunse ad una vita spirituale, il cui terreno di coltura non era la realtà, bensì la storia, e il cui esito non fu la configurazione diretta della realtà, bensì la realizzazione di un mondo superiore. Il processo è lo stesso in tutti gli ambiti della vita, basti pensare alla poesia. Il suo intento non era più imitare, ma riprodurre in modo originale i modelli rivissuti. Così essa, in primo luogo, cercò di creare muovendo da forze identiche a queste, che però divennero nel suo caso un che di puramente spirituale, perché traevano il loro nutrimento da cose puramente ideali, e, in secondo luogo, desiderava avere un suo proprio fine, quando ciò diede vita all'ideale dell'«umanamente universale». L'evoluzione di Herder rappresenta il tipo più puro di queste connessioni, anche se è solo nelle opere di Goethe e Schiller che divenne visibile la stessa realtà superiore, la «perfetta espressione dell'umanità», come diceva Schiller[27].

In questo processo s'inserì anche l'arte figurativa; a compiere il primo passo in questa direzione era stato Winckelmann con le sue opere. Più tardi si aggiunse il Romanticismo tedesco, i fratelli Boisserée[28] e Friedrich Schlegel. Nella poesia lo *Sturm und Drang* aveva almeno tentato di abbracciare l'altra possibilità che esisteva per una reazione contro l'imitazione, vale a dire, il naturalismo; ma già in partenza esso fu un

(27) [È lo Schiller che, introducendo il concetto di poesia sentimentale, scrive che esso «non è altro se non *dare all'umanità la sua più perfetta espressione possibile*» (cfr. F. Schiller, *Della poesia ingenua e sentimentale*, in Id., *Saggi estetici*, Introduzione e traduzione a cura di Cristina Baseggio, Torino 1951, p. 395)].

(28) [Sono i fratelli Sulpiz (1783-1854) e Melchior (1786-1851) Boisserée, studiosi e amatori d'arte, che formarono un'importante collezione di quadri che, comprata da Ludovico I di Baviera, andò a far parte dell'*Alte Pinakothek* di Monaco. Il loro merito è, entro il clima del Romanticismo, nell'aver contribuito al rinnovato interesse per l'architettura gotica e, in genere, per l'arte medievale tedesca. Decisivo fu anche il loro apporto per la ricostruzione del duomo di Colonia, di cui descrissero minutamente la storia, come attestano gli *Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln* (1822-1831)].

movimento spirituale, che nelle varie teste si trasformò poi autonomamente nell'idealismo. Lo *Sturm und Drang* in pittura non prese questa via alternativa. Anche qui l'intento non è imitare, ma diventare «originali» e «creativi», e si individuano i mezzi nella «originalità» e nel «contenuto», cioè, nel destare forze psichiche. Motivo e fine diventa l'«elevazione spirituale», lo stimolo artistico è solo una cosa secondaria. Così la funzione della pittura diviene l'espressione di un nuovo contenuto, che il pittore elabora dentro di sé. Di nuovo come nel Rinascimento, quando tutti i trattati cominciavano con questo argomento, si parla della dignità dell'arte, ma essa ora scaturisce dalla collaborazione all'elevazione spirituale dell'interiorità. Ernst Förster, che visse quel periodo, seppure solo da studente, una volta ebbe a descriverla così: «Che si debbano avere dentro di sé pensieri, sentimenti, intuizioni e poi servirsi di un modo di espressione che sia loro appropriato, che tutto ciò che deve parlare allo spirito nasca anche dallo spirito e non venga raccolto dall'esterno, questa consapevolezza fu la fonte di nuove aspirazioni, che si espressero necessariamente in modo tanto più risoluto, quanto più era necessario soppiantare non un modo di produzione incompiuto, non ancora pienamente sviluppato, ma un modo trasformato, geniale, ma completamente falso. Così è accaduto che una lotta apparentemente esteriore ed estetica si trasformò in una lotta dello spirito»[29]. L'aspetto veramente artistico di questo movimento fu che esso risalì alla fonte di ogni arte, cioè, al proprio sentimento della vita, il quale crea partendo dal tutto e scorge nel proprio scopo ciò che vi è di più alto, ma il suo destino ancora una volta fu che le condizioni di un'autentica opera figurativa erano andate perdute ancor più di prima – non importa quanto *ethos* e bellezza emotiva, animo e poesia siano entrati in questo «linguaggio», la radice più profonda dell'arte figurativa era stata recisa.

Ancora una volta il compito sarebbe quello di diffondere la logica interna di questo creare; essa diventerebbe perfettamente chiara nella sua necessità, solo se messa in relazione con la struttura dei sistemi filosofici del tempo e con la forma della loro poesia. Il suo principio, «sviluppare partendo dall'interno», come esigeva Cornelius, o «dar forma partendo dall'idea», come esigeva Carstens, era che l'invenzione fosse il compito

(29) [E. Förster, *Geschichte der deutschen Kunst*, Leipzig 1855, Dritter Theil: *Von der Mitte des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts*, pp. 43-44].

principale, la realizzazione sarebbe venuta da sé. Nell'indire il bando dei *Propyläen* Goethe così ha descritto questa gerarchia: «Sarà annoverato come il più alto e decisivo merito, se la soluzione del compito sarà ben concepita e intimamente sentita, se tutto sarà motivato fino al più piccolo dettaglio, se i motivi scaturiranno dalla cosa stessa e avranno un contenuto […]. Dopo l'invenzione si prende in considerazione soprattutto l'espressione, cioè, l'aspetto vivace, arguto della raffigurazione. Quindi il disegno e la disposizione, perché queste sono cose che dipendono più dalla scienza che dal talento innato […]. Apprezziamo molto l'artista, che sa rendere significativa l'illuminazione»[30]. Il primo artista, che seguì questa direzione, fu, com'è noto, Carstens. Egli mostra quanto essa fosse indipendente dall'impulso di un singolo individuo, intendo di Goethe. Fernow scrisse la sua biografia come «l'esempio di un artista che, fuggendo da ogni imitazione, imboccò ben presto la via della propria invenzione»[31]. L'invenzione rappresentava per lui la parte spirituale dell'arte. La scelta del contenuto e la poesia dell'invenzione costituiscono la cosa essenziale, e laddove esse hanno fallito o sono state trascurate, un'opera d'arte, pur se eseguita nel modo migliore, risulta mediocre. La verità era che l'invenzione ha la forza di essere un tutto, di scaturire dalla fantasia come unità. Mentre gli altri artisti realizzavano modelli artificiali per i loro gruppi, Carstens pretendeva che non si creasse nulla a partire dai modelli, ma tutto a partire dall'idea. Lo storico di quest'epoca, Raczynski[32], parla in modo del tutto filosofico del metodo soggettivo in antitesi a quello oggettivo.

(30) [Questi tre passi separati e riportati da Nohl come continui, sono tratti da: Goethe und Meyer, *Nachricht an Künstler und Preisaufgabe*, in «*Propyläen*», 2. Band, 1. Stück (1799), p. 174. I «*Propyläen*» è la rivista pubblicata da Goethe e dal suo amico pittore e critico d'arte svizzero Johann Heinrich Meyer (1760-1832) presso l'editore Cotta dal 1798 al 1800, per dibattere i problemi delle arti figurative alla luce dell'estetica del classicismo. Al riguardo è da tener presente che dal 1799 al 1805 Goethe organizzò un concorso per promuovere le arti figurative chiamato Concorso a premi di Weimar. Il vincitore del premio riceveva, oltre al premio in denaro, anche una recensione del suo lavoro da parte di Meyer o di Schiller].

(31) [C.L. Fernow, *Das Leben des Kunstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* cit., p. XXIX].

(32) [Athanasius von Raczynski (1788-1874), diplomatico, collezionista e scrittore d'arte polacco, fu tra le prime personalità che s'interessarono della nuova pittura tedesca, cui consacrò un'importante opera in tre volumi, la *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (1836, 1839, 1841), accompagnata da un *Dictionnaire d'artistes pour servir à l'histoire de l'art moderne en Allemagne* (1842). Nel 1838 scrisse quanto segue: «il soggetto è ciò che si considera da un punto di vista molto elevato; lo studio della natura e la parte tecnica dell'arte, l'occupano meno»].

La conseguenza fu che alla fine il punto più alto fu trasferito nell'invenzione autonoma del pensiero in generale. Le opere di Cornelius mostrano la forma più perfetta che potesse svilupparsi su questo terreno. In lui i «*Propyläen*» avevano effettivamente «suscitato il meglio della vita»[33], dalla sua lettera a Flemming[34] sappiamo che a quel tempo il suo sogno era realizzare le idee artistiche di Goethe. Egli iniziò allora con le illustrazioni del *Faust*, imitando ancora la poesia, come spiegò più tardi, «poiché era l'unica via per avvicinarsi alla vita, alla quale poeti e compositori sono più vicini dei pittori»[35]. Ma ora il percorso è in via di formazione. «Non siamo più estranei alla vita; ora dobbiamo preservare la nostra libertà. Saga e storia, il testamento forniranno un ricco materiale per lo sviluppo di idee indipendenti»[36]. In tal modo Cornelius divenne il «grande genio poetico della pittura», come lo definì re Ludovico[37], e ancora una volta in questa visione dell'arte era insito il fatto che egli doveva procedere dalla poesia alla religione e alla filosofia. Infatti, in ultima analisi, quest'arte doveva sempre aspirare a dare una visione del mondo, non una che scaturisca dalla visione del mondo reale, ma neppure che sia l'allegorizzazione di un sistema astratto, bensì la realizzazione del mondo spirituale.

La posizione di forza di Cornelius si basava sulla sua capacità di attenersi ai vincoli di questa visione artistica partendo dalla sua personale disposizione artistica. Lui e Carstens appartenevano al tipo artistico, che mirava ad uno stile ideale in ogni circostanza, e così riuscivano a realizzare ciò che gli altri artisti si erano imposti perché condizionati dal

(33) [Così si esprimeva Cornelius in una lettera a Goethe spedita da Francoforte il 1° luglio 1811: «Poiché Lei ha suscitato in me fin dalla giovinezza il meglio della vita, e io devo a Sua Eccellenza ogni vera forza artistica, permettetemi di dichiarare pubblicamente i miei sentimenti a riguardo di fronte a tutto il mio Paese» (lettera citata in A. Kuhn, *Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, Berlin 1921, di cui si veda p. 71)].

(34) Fritz Flemming, amico di Cornelius, fu il mediatore più importante tra quest'ultimo, giovane pittore, e il nascente movimento romantico.

(35) [E. Förster, *Geschichte der deutschen Kunst*, Dritter Theil: *Von der Mitte des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts* cit. p. 10].

(36) [E.] Förster, [*Peter von*] *Cornelius.* [*Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*, Berlin 1874], Erster Theil, p. 300 [N.d.A.].

(37) [Invitato a decorare tre sale della casina Massimi con affreschi tratti da Dante, Ariosto e Tasso, incominciò con illustrare Dante, ma non andò più in là di alcuni disegni per il soffitto, perché nel 1819 il principe ereditario Ludovico di Baviera, futuro re Ludovico I, gli affidò a Monaco la decorazione del salone e di due sale della Gliptoteca: vi lavorò fino al 1830].

loro tempo. Erano anche nel pieno loro diritto artistico, nel momento in cui respinsero per il loro stile la richiesta del colore reale. Klinger ritiene che i cartoni di Cornelius vadano considerati come disegni e rimpiccioliti, per poter dar loro giustizia; ma il loro stile non è quello grafico, bensì quello monumentale, il quale in un certo senso è sempre privo di colore, quant'anche Carstens e Cornelius si siano richiamati a Michelangelo. Il fatto che esso sia diventato così indistinto è dipeso però da una spiritualità non artisticamente matura. A quell'epoca ci sono stati anche pittori che avevano un rapporto diretto col colore; C.D. Friedrich, anche Schwind con la sua «collezione di immagini liriche»[38], come chiamò le sue opere nella *Schackgalerie*[39], sono i rappresentanti di questo tipo. Il loro livello artistico era lo stesso di quello di Cornelius nel proprio stile – non era neanche più alto, come spesso si afferma oggi – ma a quel tempo dovettero passare inosservati altrettanto quanto il realismo dei berlinesi, che continuava a operare silenziosamente per conto proprio. Riguardo allo sviluppo della pittura di quel tempo, basata non su principi artistici ma intellettuali, non c'è nulla di più significativo del fatto che al suo posto, quando si richiese colore e realtà, poté diffondersi quello sgradevole miscuglio, che ha inizio con gli artisti di Düsseldorf, culmina in Kaulbach e termina con Piloty[40] e Makart[41]. Con loro entriamo nella terza fase del nostro processo.

(38) [Una «collezione di immagini liriche (…) realizzate in ore fauste a partire dalla mia prima giovinezza fino ad oggi – circa 40» (così scrive Schwind a Peter von Cornelius nella lettera del 20 settembre 1862: si veda in M. von Schwind, *Briefe*, Lipsia 1924, p. 404)].

(39) [La *Schack-Galerie* è una pinacoteca di Monaco di Baviera. La collezione della pinacoteca apparteneva al conte Adolf Friedrich von Schack che, appassionato di arte e grande viaggiatore, era conservata presso la propria abitazione, un palazzo nei pressi del monumento dei *Propyläen*, nel *Königsplatz* di Monaco. Alla sua morte, egli lasciò questa collezione privata all'imperatore Guglielmo II a patto che però rimanesse a Monaco e diventasse un museo. Quest'ultimo è suddiviso in 17 sale, che conservano una collezione di autori tedeschi per lo più appartenenti al periodo tardo-romantico. Tra gli oltre 270 quadri della collezione si annoverano opere di pittori ben presenti all'attenzione di Nohl, come Moritz von Schwind, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Karl Spitzweg, Franz von Lenbach e Hans von Marées. Molte delle opere appartengono al genere del paesaggio, con paesaggi del Mediterraneo di paesi come Italia, Grecia e Spagna, che il conte Schack conosceva bene dai suoi lunghi viaggi. Oltre alle opere di artisti tedeschi dell'epoca, il conte Schack raccolse copie di capolavori del XVI e XVII secolo, soprattutto di artisti veneziani, da Giorgione e Tiziano a Tintoretto e Veronese].

(40) [Karl Theodor von Piloty (1826-1886), pittore tedesco, molto noto per essere stato uno dei più importanti esponenti della pittura storico-realistica].

(41) [Hans Makart (1840-1884), pittore austriaco, il suo stile pittorico si concretizza tra il 1861 e il 1865 sotto la guida di von Piloty a Monaco. I suoi quadri, spesso di grandi

Quella precedente, come abbiam visto, già alle sue origini aveva una giustificazione storica. Questo momento storico divenne il nucleo che doveva distruggere il suo mondo ideale. Herder già da giovanissimo, nel bel mezzo del suo sforzo per creare una nuova poesia, aveva scritto che per il suo tempo, ormai invecchiato, non esisteva più una propria poesia, solo la fortuna di rivivere e concepire la poesia dei tempi passati: ovvero, la storia della letteratura. Questa necessità si impose lentamente, quel mondo superiore si fuse col mondo storico. Il sistema di Hegel segna la grande svolta nell'alta filosofia, ma ancora una volta il processo fu identico in tutti i campi. Esso dovette avere un effetto abbastanza strano nello sviluppo della pittura. Anche qui si percepì il passo verso la storia come un ritorno alla realtà; la pittura si volge con impeto sulla realtà storica e crede di diventare più reale, poiché i suoi pensieri e i suoi oggetti diventano concettualmente più reali. Questa coscienza ha trovato l'espressione letteraria più grottesca in Hotho[42], ed io riporto interamente un passo per il suo interesse. Hotho è contrario all'arte, che vede il proprio compito in modelli privi di una loro reale controparte: «La pittura deve rifiutare a tutti i costi questi schemi asettici e privi di individualità». E poi giunge a quel che ritiene essere il compito del suo tempo: «Con la nostra conoscenza, formazione e comprensione ci troviamo su una vetta, dalla quale possiamo e dobbiamo abbracciare con lo sguardo tutto il passato. L'Oriente, la Grecia, Roma, il Medioevo, la Riforma e l'epoca moderna, con la loro religione, la loro letteratura e la loro arte, le loro azioni e la loro vita, si estendono davanti a noi come un panorama universale, che dobbiamo cogliere con un senso universale per la peculiarità di ogni popolo, di ogni epoca e di ogni carattere. Scavare dentro il passato in questo modo, indagare il

dimensioni, raffigurano soprattutto soggetti mitologici, storici e allegorici, trattati in modo lirico, epico. Nella vita artistica di Vienna operò non solo come pittore, ma anche come designer, decoratore e costumista].

(42) [H.G. Hotho], *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei.* [*Eine öffentliche Vorlesung, an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, 2 B.de, Berlin] 1842-1843 [N.d.A.].

[Heinrich Gustav Hotho (1802-1873), filosofo e storico dell'arte tedesco, ottenuta la laurea in filosofia nell'Università di Berlino nel 1826, viaggiò per un anno visitando Parigi, Londra e i Paesi Bassi, appassionandosi all'arte. A Berlino, nel 1829, divenne docente di estetica e di storia dell'arte. In una lunga e operosa vita, divisa fra compiti letterari e ufficiali, la sua maggiore ambizione fu quella degli studi storici. Sviluppando le teorie estetiche di Hegel, diede un importante contributo allo studio della pittura tedesca e fiamminga].

significato più profondo della sua esistenza, risvegliare ciò che è morto mediante la scienza, rinnovare ciò che è scomparso mediante l'arte e fare così del presente una Mnemosine postuma e compartecipe di tutto il passato, quest'è, da questo lato, il compito avvincente e ristoratore del nostro tempo. Ma poi anche il pittore, quando richiama in vita azioni e condizioni di popoli remoti, è tenuto a focalizzare l'attenzione, sia internamente che esternamente, sul passato stesso, nel suo significato più intimo e nella sua forma, piuttosto che sul proprio tempo. Perciò, non è necessario abbandonare del tutto l'interesse presente. Da una parte, perché questa visione d'insieme, questa partecipazione storico-mondiale e al tempo stesso storico-particolare è una caratteristica fondamentale del presente; dall'altra, perché da parte dell'artista l'attualità e la novità della sua opera rimane il sacrificio di sé, che diventa indispensabile per immergersi profondamente in ciò che è estraneo e lontano, il reinventare, che è parte di una riproduzione così perfetta»[43]. Allo stesso modo, Fr. Th. Vischer[44] invitò gli artisti a dipingere la storia anziché paesi di sogni, e tutto il *pathos* dell'epoca traspare dal libro di Guhl: *Die neuere geschichtliche Malerei*[45], che Kugler[46] introdusse con una conferenza sul museo storico di Versailles, per incoraggiare la fondazione di un rispettivo museo tedesco[47]. Il vero significato di quest'epoca artisti-

(43) H.G. Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung, an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin* cit., Bd. I, p. 234.

(44) [Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), filosofo e poeta tedesco, volse i propri interessi prima alla teologia, poi ben presto alle belle arti, alla letteratura e alla filosofia, prima di Schelling, poi di Hegel. Nel 1837 fu nominato professore a Tubinga. La sua opera più nota è l'*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857), composta da una Metafisica del bello, da una fisica estetica, da una psicologia estetica e da una teoria delle arti].

(45) [Ernst Guhl (1819-1862), docente e incisore, morto prematuramente a soli quarantatré anni, fu uno dei pionieri della letteratura artistica tedesca, autore, tra le altre cose, di una *Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademieen* (Mit einer Einleitung von F. Kugler, Stuttgart 1848). In Italia è noto fin dal lontano 1913, quando uscì, a cura Wilhelm Miessner, un compendio delle lettere di Guhl (*Künstler-Briefe*. Übersetzt und erläutert von E. Guhl. 2 Bände, Berlin 1853-1856), intitolato *Lettere d'artisti del Rinascimento*].

(46) [Franz Theodor Kugler (1808-1858), storico dell'arte tedesco, docente e membro dell'Accademia di belle arti di Berlino. Tra le sue opere fondamentali figurano un *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit* (1837), un *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) e i tre volumi di una *Geschichte der Baukunst* (1856-1859)].

(47) Al quadro storico corrisponde, nella poesia, il dramma storico. Mi riferisco al saggio di Josef Bayer, che nelle sue *Studien und Charakteristiken* [*Dramaturgisches und Erinnerungen an Persönlichkeiten*] Prag 1908, fornisce un orientamento spirituale sull'estetica di questo genere [N.d.A.].

ca non è, infatti, racchiuso nell'opera d'arte, bensì nella storia dell'arte, sebbene tutte le grandi opere storico-artistiche del tempo, nonostante tutta la loro sensibilità storica, spiritualità ed energia intellettuale, alla fine dovessero essere vane, perché consideravano lo sviluppo dell'arte dalla prospettiva di un contenuto invisibile. Il che le ha tenute per la maggior parte al di fuori dell'arte. Anche Herman Grimm(48) dichiarò di apprezzare i ricordi storici destati in lui da un dipinto di Raffaello più del dipinto stesso.

Ora, però, quale connessione potevano avere simili raffigurazioni pittoriche con i momenti dell'arte? La richiesta di fedeltà storica, che doveva essere attuata in modo coerente, implicava due cose: la fisionomia e il colore. «Far rivivere» divenne l'orgoglio dei pittori. Si ammirava la fisionomia nel *Huss* di Lessing(49). Schlotthauer(50) intravide il compito della sua vita nel portare alla luce i tratti e l'espressione che costituiscono la figura di Cristo. Questi volti, come ad es. gli eroi di Schnorr(51) con la loro voluta visibilità emotiva, hanno su di noi un effetto per lo più comico. Ma quanto lottò ancora il giovane Feuerbach per la testa

---

[Il saggio in volume, a cui fa riferimento Nohl, ha per titolo *Vom historischen Drama. Allgemeine Gesichtspunkte und Rückblicke*].

(48) [Herman Friedrich Grimm (1828-1901), scrittore e storico dell'arte tedesco, figlio del noto filologo e linguista Wilhelm Grimm, allievo del grande storico Leopold von Ranke, nel 1872 venne nominato professore di Storia dell'arte contemporanea presso la *Friedrich-Wilhelms-Universität* di Berlino. Fu anche co-fondatore della Società *Goethe* e curatore dell'edizione di Weimar delle opere di Goethe].

(49) [Nohl fa riferimento al dipinto del pittore tedesco Charles Friedrich Lessing (1808-1880) *Il martirio di Huss* (1842). Jan Hus (1371 ca.-1415), teologo e riformatore religioso boemo, divenne predicatore a Praga, dando prova di vasta cultura filosofico-teologica. I suoi argomenti principali furono l'accusa della corruzione del clero e la necessità di una riforma della vita morale dei laici e degli ecclesiastici. Durante il Concilio di Costanza fu condannato al rogo e bruciato il 6 luglio 1415].

(50) [Josef Schlotthauer (1789-1869), pittore tedesco, frequentò l'Accademia di Monaco di Baviera e nel 1819 diventò assistente di Cornelius nello svolgimento delle sue composizioni nella Gliptoteca di Monaco. In questa occasione ebbe l'opportunità di apprendere la maggior parte delle sue nozioni sulla tecnica dell'affresco. Dopo aver visitato l'Italia nel 1830, divenne professore di pittura all'Accademia di Monaco].

(51) [Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), pittore tedesco, nel 1817 partì alla volta dell'Italia e a Roma dipinse per il principe Massimo un ciclo di affreschi con scene dell'*Orlando furioso* nella sua villa presso il Laterano. Nel 1825 Ludovico I di Baviera lo chiamò ad affrescare una sala con storie dei Nibelunghi nella Residenza di Monaco. Insegnò all'accademia di Monaco dal 1827 e dal 1846 a quella di Dresda, dove diresse la galleria di pittura].

del suo Hafis[52]: «Da esso, credo, spunterà un pezzo di vita»[53]. E anche il colore non viene goduto direttamente, ma soltanto attraverso la mediazione del materiale storico: Piloty e infine Makart. Il suo colore era sfarzoso – anche questa sensualità era ancora un qualcosa di riflesso. I due veri artisti di questa epoca furono Rethel e Menzel, ma ciò che nei loro soggetti storici era vivo, non traeva la sua forza dall'erudizione. L'uomo, che ha realizzato a pieno la esigenza del tempo, è stato Kaulbach con i suoi affreschi del Museo di Berlino. Nelle sue conversazioni egli amava dire: «Noi dobbiamo dipingere la storia, la storia è la religione del nostro tempo – solo la storia è attuale». Se egli fu così stimato, è perché non si limitò a dipingere quadri storici, ma il contenuto filosofico della storia, come esso era entrato in relazione con l'estetica di Hegel. La sua tecnica finalizzata a questo scopo era «una sorta di allegoria mediatrice, che nelle composizioni, il cui atto è più spirituale che fisico, e che apparentemente rimane all'interno del carattere esteriore del vero evento storico, ma che in realtà lo trascende, rappresenta lo spirito essenziale della storia e ne fa apparire il suo decorso temporale». È stato il limite estremo a cui è giunta l'arte sotto la spinta dell'Illuminismo; eppure, poiché questi dipinti sono nati dal meglio della vita spirituale del tempo, essi conservano ancora una certa dignità, davvero spregevole fu solo quell'arte meramente realistica che produsse un «astratto realismo nell'arte». Heinrich Ludwig scrive: «Quest'ultima serie di rivendicazioni del contenuto, che esigeva l'assenza di contenuto di pensiero come contenuto di pensiero dell'opera d'arte»; il pubblico «era talmente abituato a considerare l'opera d'arte solo in termini di contenuto spirituale che gli bastava pienamente l'intenzione spirituale alla naturalezza». Questo ci porta fino al fondo di questo sviluppo.

L'Esposizione Universale di Vienna del 1873[54] mostrò ancora una

(52) [Riferimento al personaggio ritratto in due dipinti di Feuerbach: *Hafis alla fontana* (1852) e *Hafis davanti alla taverna* (1862). Hafiz è il famoso poeta lirico (1324-1390) considerato il più grande poeta della Persia. Il suo vero nome era Mohammed Shams ed-Din. Hafis o Hafes significa «preservatore» ed era un nome d'onore raramente attribuito a chi conosceva a memoria il *Corano* e sapeva recitarlo in modo impeccabile e letterale].

(53) [L'affermazione si riferisce alla realizzazione di *Hafis davanti alla taverna*, il «primo calco della natura», da cui appunto l'artista si aspetta, superata la fase intellettualistica, nasca un pezzo di vita].

(54) [Fu una grande esposizione internazionale inaugurata il 1° maggio nel grande parco cittadino del Prater alla presenza di una folla gremita in attesa del discorso di inaugurazione

volta in una comica ampiezza l'intero sistema artistico descritto. Il catalogo ufficiale di Joseph Bayer[55] ne fornisce una vivida immagine: le masse sono accostare secondo l'ordine delle materie, la storia religiosa e la pittura storica profana, che spazia dall'antichità al Medioevo fino ai tempi moderni, aneddoti storici e il dipinto storico di genere, l'allegoria, la mitologia e le favole, il quadro della letteratura da Dante e Shakespeare fino a Goethe – Gretchen appare di continuo – la storia di campagna e l'aneddoto breve. Proprio in occasione di questa Esposizione apparvero in forma anonima i *Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzer's* di Karl Hillebrand[56], quasi il manifesto dei giovani artisti tedeschi riuniti in quel periodo a Firenze. «Alla tua Esposizione Universale di Vienna vedrai le prime opere di un giovane artista, che ti affascineranno come un promettente soffio di primavera», che ricorderanno la gloriosa età del Quattrocento[57], quando ci si sbarazzò delle pesanti vesti della scolastica, «poiché l'occhio, come se il velo annebbiato fosse stato squarciato, guardò di nuovo con gioia e freschezza alla vita, ammirando e appassionandosi alle magnifiche creazioni della natura; poiché il senso di osservazione cercava di nuovo, attraverso la superficie, le reali condizioni di vita di queste creazioni; poiché la mano, che ubbidisce all'intelletto, cercava di riprodurla oggettivamente». E poi il grido: «Siamo tutti stufi delle formule con cui crediamo di abbattere e che ci guidano come se avessero una volontà propria, di frugare nelle parole altrui, di guardare con gli occhi altrui, di pensare con

dell'Imperatore Francesco Giuseppe I. Essa rappresentò altresì il motore per lo sviluppo di Vienna come città cosmopolita. E l'arte fu uno dei temi principali di tale Esposizione. Ad essa furono dedicati due volumi editi dalla casa editrice Sonzogno col titolo: *L'Esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata* (Milano 1873)].

(55) [Joseph Bayer (1820-1879) litografo tedesco, aprì una propria tipografia litografica a Ravensburg. Le sue litografie, realizzate tra il 1834 e il 1879, hanno un significato del tutto particolare nell'ambito della stampa dell'Alta Svevia del XIX secolo].

(56) [Karl Hillebrand (1829-1884), storico e saggista tedesco, si occupò di letteratura e di storia francese, inglese, italiana e tedesca, come attestano i sette volumi di *Zeiten, Völker, Menschen* (1874-1876). Nel 1873 pubblicò a Berlino questo *pamphlet* anonimo (*Dodici lettere di un eretico in fatto di estetica*) in cui proclamava l'arte apollinea dello scultore e scrittore tedesco Adolf Hildebrand come una rigenerazione dell'arte e come recupero della sua identità naturalmente aristocratica. Il futuro curatore dei quattro volumi dedicati all'*Italia* (1874-1877) nell'autunno del 1860, allora giovane, venne per la prima volta in Italia, soggiornando a Firenze dall'8 settembre al 18 ottobre].

(57) [In italiano nel testo].

i pensieri altrui»[58]. Il giovane artista, a cui egli accennava, era Adolf Hildebrand[59]. Tuttavia, le sue opere, in primo luogo *Der schlafende Hirt*[60], il suo primo lavoro fiorentino, non vennero esposte, perché all'artista «non piaceva l'esposizione», ma vennero esposte nel Museo austriaco. Grazie a Floerke[61] sappiamo che quell'opuscoletto riportava il contenuto delle conversazioni che si erano tenute insieme di sera a Firenze. In realtà, esso dice gran parte di ciò che il Rembrandt tedesco[62] sbottò vent'anni dopo in maniera così confusa e con così gran successo. Il nocciolo della questione è questo: si desidera la felicità della soggettività – «essere se stessi, in una parola» – e ciò che vi è di artistico in questo, la si voleva come un rapporto produttivo con la natura e con la potenza della realtà organica. Ma la condizione perché ciò accada sembra essere un cambiamento nella nostra formazione spirituale. A paralizzare la nostra capacità creativa non è la contemplazione dei grandi modelli, che offuscano la nostra visione e rendono incerta la nostra mano, neanche la riflessione sull'arte; «a inibirci è il pensiero non stimolato dalla realtà, da ciò che viene colto con i sensi, il pensiero vuoto di contenuto non solo secondo, ma a partire da rubriche, al massimo, da categorie vuote, il pensiero insito in un cervello privo di intuizione, riempito di generalità. E il maggior servizio, l'unico che possiamo offrire alla generazione che sta crescendo, non è un servizio positivo, ma negativo»: risparmiare ai più giovani l'incessante lavoro di disimparare nuovamente ciò che hanno imparato, «anziché dare idee,

(58) [Per questi passi estratti dall'inizio della prima lettera del 1° marzo 1873, si veda in K. Hillebrand, *Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzer's*, Berlin 18742, pp. 3 e 4. L'espressione: «che ubbidisce all'intelletto», è riportata in italiano nel testo].

(59) Devo questo dato alla gentile informazione fornitami dal grande artista in persona [N.d.A.].

(60) [Già le prime opere di Hildebrand, dal contenuto ideale ma dal trattamento realistico, mostrarono il suo notevole talento, ad esempio la statuetta in marmo qui menzionata da Nohl, *Der schlafende Hirt* (*Il pastore addormentato*), e ottennero grande successo a Vienna. Fu nel 1874 che lo scultore e figlio del noto economista Bruno Hildebrand si stabilì definitivamente a Firenze, dove prese come modelli per le sue opere i maestri fiorentini del XV secolo].

(61) [Gustav Floerke (1846-1898) è stato uno scrittore e storico dell'arte tedesco].

(62) [Si allude a Julius Langbehn (1851-1907), scrittore tedesco noto anche con l'appellativo di Rembrandt tedesco. Visse a Kiel, dedicandosi all'archeologia e agli studi storici e filosofici. Deve la sua fama al libro *Rembrandt als Erzieher* (1890), in cui si fa appello alla rigenerazione del popolo tedesco attraverso una cosciente germanicità, rappresentata per Langbehn dalla figura di Rembrandt. Del successo e delle argomentazioni razziste del libro si avvalsero in seguito i movimenti antisemitici e nazionalisti tedeschi].

distruggere idee»[63]. Questa strana rassegnazione, la sensazione di aver sofferto troppo per poter diventare completamente liberi, ha il suo parallelo in Otto Ludwig[64], il quale – combattendo nelle *Shakespeare-Studien* contro la poesia di formazione – si è espresso in modo analogo.

A condurre ancora più in profondità nei pensieri artistici della cerchia sono i testi recentemente pubblicati dall'opera postuma di Heinrich Ludwig[65], redatti nel 1874, quindi quasi contemporaneamente all'opuscolo di Hillebrand[66]. Strzygowski[67] ci racconta che Ludwig e Böcklin se ne andavano insieme in campagna e da una dedica agli scritti si evince che anche Feuerbach fu coinvolto nella loro nascita. Una battaglia sanguinosa contro il rovesciamento intellettuale dell'arte, contro l'ottundimento del senso della vista, l'ingerenza dell'erudizione, la falsa valorazione dell'oggetto, contro l'educazione artistica delle accademie, e poi sul terreno della riconquistata conoscenza dell'arte del Rinascimento la fondazione di una nuova teoria dell'arte e dell'educazione artistica – ecco, questa fu l'esperienza vissuta di tutta una serie di giovani artisti. Per tutti quanti loro c'è un momento in cui si rendono conto del rapporto artistico: che l'apparizione vuole essere acquisita direttamente e che tutto ciò

(63) [K. Hillebrand, *Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzer's* cit., p. 5. Il passo è sempre tratto dalla citata prima lettera].

(64) [Otto Ludwig (1813-1865), scrittore e drammaturgo tedesco, dopo essersi dedicato alla musica, investì le proprie energie creative nella letteratura. Pur essendo di salute malferma e costretto a lottare con difficoltà materiali, perseguì tuttavia un ambizioso piano di studi, riuscendo ad affermarsi come uno degli esponenti più validi del cosiddetto realismo poetico. Come teorico, a partire dal 1852 si interessò soprattutto di Shakespeare, come attestano le sue *Shakespeare-Studien* (1871), in cui vedeva realizzato il realismo ideale].

(65) *Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuss*; *Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft* [aus dem Nachlaß herausgegeben, Strassburg 1907] [N.d.A.].

[Il volume conteneva i seguenti scritti: *Ueber Darstellungsmittel der Malerei* (1874) e *Ueber Kunstwissenschaft und Kunst*» (1877)].

(66) Il quale introduceva come «eretico in materia di estetica» anche alcuni lavori, pubblicati già nei «*Grenzboten*» del 1875 [N.d.A.].

(67) [Josef Strzygowski (1862-1941), storico dell'arte tedesco, studiò archeologia e storia dell'arte, e fu nominato professore prima a Graz e poi a Vienna. Dopo alcuni lavori intorno alla storia dell'arte italiana, si volse allo studio delle origini dell'arte tardo-antica e paleocristiana. Quanto all'episodio menzionato subito dopo da Nohl, esso è narrato da Strzygowski come segue: «Poiché dipingono solo ciò che può essere percepito con gli occhi, lapidano chiunque li derida per questo. Böcklin dipinge ciò che vede ad occhi chiusi. Quando apre gli occhi verso la grande natura, non dipinge, ma si abbandona alla contemplazione. Ricordo con affetto come lui e Heinrich Böcklin se ne andavano insieme in campagna. Ludwig disegnava diligentemente e portava con sé schizzi a colori, mentre Böcklin osservava e intratteneva» (J. Strzygowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1907, p. 215)].

che c'è da dire risiede nel vissuto e nella raffigurazione di questa apparizione, che questa apparizione si rivela al coraggio dell'individuo forte, ma richiede allo stesso tempo un lavorio instancabile sui mezzi di raffigurazione. Conosciamo le idee di Böcklin soprattutto a partire da Floerke, poi da Frey, Schick[68], Lasius[69] e altri. L'evoluzione di Anselm Feuerbach è aperta dinanzi a noi nelle sue splendide lettere. Mi limito a citare le celebri parole che lui scrisse, quando in Italia si rese finalmente conto del contesto delle sue battaglie artistiche: «Me lo sono chiesto spesso. Cosa ha reso gli antichi così grandi e perché nella fredda Germania c'è un idealismo così terrificante a fronte di risultati così scarsi? La soluzione è chiara e semplice qui in Italia. Il punto è questo: l'artista tedesco comincia a crearsi un soggetto con il suo intelletto e con una buona dose di fantasia, e usa la natura solo per esprimere il suo pensiero, che gli sembra superiore a qualsiasi cosa data dal di fuori. Di ciò la natura, eternamente bella, si vendica imprimendo su tale opera il marchio della falsità. Il greco, l'italiano ha fatto il contrario; egli sa che solo nella perfetta verità si trova la più grande poesia. Lui prende la natura, la scruta attentamente e, dandole forma, creandola, avviene quel miracolo che chiamiamo opera d'arte»[70].

Negli scritti, che ci forniscono la visione dell'arte di Marées, nel problema della forma di Hildebrand, ritroviamo questa stessa polemica e questo stesso rivolgersi alla concezione artistica dell'apparizione e della sua configurazione, sebbene in entrambi formulata in modo più astratto. Ancora i libricini di Klinger e di Trübner hanno la stessa forma; Menzel e Leibl – si legga il fedele libro di Mayr[71] – hanno segui-

(68) [Rudolf Schick (1840-1887), pittore di genere, ritrattista e paesaggista tedesco, nel 1858 iniziò i suoi studi presso la Reale Accademia Prussiana delle Arti di Berlino. Durante la sua visita dell'Italia, a Roma subì l'influenza di Arnold Böcklin, con cui collaborò nella esecuzione di tre affreschi per decorare una stanza della casa di Basilea di Jacob Burckhardt (*Riposo durante la fuga in Egitto*, *Re Davide con l'arpa*, *La passeggiata verso Emmaus*, oggi conservati al *Kunstmuseum* di Basilea)].

(69) [Ernst Friedrich Otto Lasius (1797-1888), architetto tedesco, autore, agli inizi del Novecento, di uno scritto dal titolo: *Arnold Böcklin. Aus den Tagebüchern von Otto Lasius (1884-1889)*. Herausgegeben von Maria Lina Lasius. Mit einem Bilde Arnold Böcklins (Berlin 1903)].

(70) [A. Feuerbach, *Ein Vermächtnis* cit., pp. 72-73. Nella dare la versione italiana di questo passo ci siamo attenuti alla lettera del testo, a differenza delle altresì lievi modifiche riscontrabili nella citazione di Nohl, che nulla cambiano al senso delle considerazioni di Feuerbach].

(71) [Il riferimento è all'ampia biografia scritta dal medico Julius Mayr (1855-1935) dal titolo *Wilhelm Leibl - Sein Leben und sein Schaffen* (Berlin 1906, 1919^2). Nel 1890 a lui Leibl dedicò un ritratto olio su tela].

to, sebbene in modo più discreto, la stessa strada. E in Francia c'è stato un analogo sviluppo, che ha trovato un analogo riflesso letterario. Qui non è necessario entrare nel merito del problema storico del rapporto tra Germania e Francia. Per quanto fecondo sia stato il contatto, certo è che i nostri artisti, pur senza conoscere Parigi, avrebbero compiuto lo stesso passo che li ha portati soprattutto a Parigi e poi per lo più in Italia. La mostra del Centenario a Berlino[72] è stata la prima conclusione di questo movimento, la realizzazione ufficiale della nuova prospettiva artistica nella storia del secolo precedente. Dietro le immense masse di ombre della pittura di formazione apparvero i colori puri di un'arte silenziosa, reale. Fu l'adempimento delle parole di Ludwig: lasciamo che siano i nostri posteri a scegliere dalle nostre opere ciò che ritengono degno di essere preservato. Chi nella Sala Cornelius, dietro i tanti piccoli formati, avesse immaginato i cavalieri dell'apocalisse cavalcare sul popolo falciato, avrebbe potuto provare un senso di ingiustizia, soprattutto se avesse seguito lo sfruttamento letterario della mostra. Ma il mondo figurativo della *gens de lettres* era comunque scomparso.

(72) [La mostra d'arte del Centenario si tenne nel 1906 (un'iniziativa del tutto analoga alla Esposizione universale parigina del 1889) e coprì il periodo 1775-1875, offrendo una visione completamente rinnovata dell'arte di quel periodo. I tedeschi imparano a conoscere pittori neoromantici che anche in Germania erano rimasti quasi sconosciuti prima di allora].

STILI TIPICI DELL'ARTE NELLA POESIA E NELLA MUSICA

1

Seguendo antichi lavori preparatori e sorretto dall'esperienza dello sviluppo dell'arte italiana da Michelangelo a Bernini, il primo ad aver distinto gli stili tipici dell'arte è stato Winckelmann. Ed ecco ciò che vide: l'arte greca come un tutto si è sviluppata in una serie di gradi, ciascuno dei quali rappresenta uno stile, e questo sviluppo è uno sviluppo tipico, poiché è in sé logico e avviene nell'arte moderna esattamente nello stesso modo, solo che in Grecia i risultati sono stati più prestigiosi e più puri. Era essenzialmente la stessa scoperta rifatta recentemente da Wölfflin partendo dal proprio punto di vista[1]. Ma ciò che Wölfflin in-

(1) H. Wölfflin, *Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst*. Abh. d. Akademie d. Wiss. zu Berlin, 1912, pp. 572 sgg. Cfr. anche il suo saggio in «*Logos.* [*Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*]» 1913: *Über den Begriff des Malerischen*. Al pari di Winckelmann (Cicerone, Quintiliano, Scaligero, Shaftesbury), Wölfflin distingue livelli stilistici che si ripetono periodicamente, e anche lui rileva che questo processo si estende tanto all'arte figurativa quanto alla rappresentazione letteraria del mondo nonché alla musica. Non riesco però poi a capire come possa ancora pensare che questo sviluppo nell'arte figurativa non abbia nulla a che fare direttamente con l'espressione, ma derivi piuttosto da premesse meramente ottiche («Gli occhi si sono modificati»!?). Esso si attua certamente in uno strato molto profondo della realtà della forma, ma come si presenta analogamente in tutte le arti, così anche in tutte quante le arti esso ha lo stesso significato e si cela dietro il rispettivo materiale sensibile che l'arte impiega. Certo, almeno inizialmente esso non dipende dalla nazione e dal carattere individuale, ma vi si esprime, esattamente come in altri contrasti stilistici, un profondo mutamento nella concezione della vita. Wölfflin non è del tutto chiaro sulle ragioni del ricorrente cambiamento di stile che egli ha constatato periodicamente. Lui stesso respinge il mero bisogno di stimoli più intensi. Winckelmann offre già maggiori spunti a questo proposito. Si confrontino anche i pensieri di Goethe che si trovano nelle note del *Divano occidentale orientale* relative allo sviluppo della poesia persiana (nel frattempo egli ha approfondito il problema nei suoi concetti fondamentali di storia dell'arte. Ma in linea di principio non è aggiunto nulla che smentisse la mia obiezione. In un saggio sulla poliedricità dell'arte riprenderò il problema).

Ogni simile cambiamento di stile non è del resto che un segno del fatto che stanno emergendo nuovi aspetti della vita, che finora non avevano trovato attuazione ed espressione nella formazione. Quando alla concezione pittorica si oppone uno stile plastico, troviamo forze completamente diverse, che plasmano ora la visibilità, enfatizzandone alcuni aspetti come portatori di senso, a cui esse aspirano, ad es. l'unità dominatrice e onnicomprensiva in contrasto alla molteplicità dissolutrice. Lo sviluppo in direzione di un arricchimento sempre maggiore fino alla dissoluzione della volontà centrale, e la reazione ad una nuova semplificazione appaiono in maniera uniforme in tutti gli ambiti della vita, ad es. anche nella filosofia, e dominano un intero periodo – ricordo il corrispondente movimento rinascimentale. Non è possibile escluderne lo sviluppo del modo di vedere come qualcosa di speciale in sé. Questa nuova semplificazione dimostrerà presto di nuovo la sua vitalità, mettendo alla prova la sua forza rispetto a una molteplicità che diviene sempre più ricca. Questo è anche la sorte, in ogni ambito, di ogni nuovo principio che fa il suo ingresso nella vita, finché, per così dire, non svanirà di nuovo in

tende espressamente porre in rilievo, da Winckelmann viene trascurato: ovvero, che questo sviluppo tipico avviene ovunque in una forma d'arte specificamente nazionale. Egli misurò l'arte moderna su quella antica.

Herder aveva poi riconosciuto che tutta la molteplicità degli stili è condizionata storicamente, nazionalmente e temporalmente, infine individualmente. In particolare, egli aveva distinto con grande acutezza la forma del dramma inglese dalla forma del dramma antico, risalendo alla diversa origine di queste due forme(2). Aveva individuato il caratte-

---

essa. Occorre però chiarire che, laddove uno stile viene percepito come povero e si passa allora a forme più ricche, emergono forze completamente nuove, così come, laddove di fronte all'arbitrarietà dilagante si ritorna improvvisamente alla semplicità, emergono forze psichiche qualitativamente diverse, che contrastano la volontà originaria di semplicità, rigore e assolutezza.

E poi c'è un'altra cosa che va chiarita. Ogni epoca racchiude, nella sua posizione spirituale e nei suoi mezzi formali, solo un certo numero di possibilità. Se un grande individuo le ha esaurite lungo una direzione, ad esempio in funzione del Tipo II, allora in quella direzione ci sono soltanto epigoni, ma l'altra direzione, ad esempio il Tipo I o il Tipo III, può ora produrre i suoi risultati, finché anch'essa non si esaurisce all'interno di questa possibilità. Se la nostra musica tedesca, dopo Bach o Händel, è riuscita a raggiungere così rapidamente una seconda vetta in Haydn, Mozart e Beethoven, ciò fu dovuto alla trasformazione totale della realtà spirituale. Se Haydn, a differenza di Phil. Em. Bach e del suo dissolvimento, inizia con una semplicità completamente nuova, qui intravediamo un nuovo inizio rispetto ad un'ultima risonanza. Individui veramente grandi come Beethoven o Michelangelo sono stati in grado di oltrepassare ulteriormente il loro tipo grazie ad una forza inaudita. Tuttavia, non bisogna confondere le loro forme con il successivo Barocco. Esiste un legame, ma dev'essere chiaro che il senso delle loro forme (Tipo II) è diverso da quello delle forme barocche (essenzialmente il Tipo III).

Ogni volta l'intera produzione di un'epoca si lancia nella direzione che le sembra più feconda. Così accade che in certi periodi un tipo predomina sempre. Solo le individualità forti sono capaci di perseguire ostinatamente la propria strada. Fu il caso di Brahms nel XIX secolo, quando il Tipo III era di moda nella musica con Wagner e con Spitteler nella poesia. A tali individualità si ricollega poi la generazione successiva, in qualsiasi modo esse radunano attorno a sé una comunità silenziosa, che vede in loro le custodi dell'unica vera arte [N.d.A.].

[Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), compositore, organista e clavicembalista tedesco, fu il secondogenito di Johann Sebastian Bach e acclamato virtuoso della tastiera, teorico e intellettuale di vasti interessi non solo musicali, amico di filosofi e poeti, da Moses Mendelssohn a Lessing.

Carl Friedrich Georg Spitteler (1845-1924), poeta, critico letterario e precettore svizzero, nel 1919 fu insignito del premio Nobel. Dal 1871 al 1879 fu precettore in Russia e in Finlandia, poi nel 1880 maestro di scuola a Berna e a Neuveville, infine, nel 1885 giornalista alla *Grenzpost* di Basilea e, per due anni, dal 1890 al 1892, alla *Neue Zürcher Zeitung*.

Quanto al saggio sulla poliedricità dell'arte su già menzionato, esso apparirà in origine nella «*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*» (Jg. II, 1924) col titolo *Die mehrseitige Funktion der Kunst*, per poi essere raccolto, come sappiamo, in H. Nohl, *Vom Sinn der Kunst* cit. (alle pp. 61-75)].

(2) Herder distinse la forma del dramma antico dalla forma di Shakespeare nel suo saggio *Shakespeare*, apparso in *Von deutscher Art und Kunst.* [*Einige fliegende Blätter (1773)*]. Nel 1863,

re totalmente diverso di una poesia di fantasia rispetto ad una poesia di riflessione. Ma la ragione più profonda delle distinzioni stilistiche che stanno alla base delle diverse visioni del mondo, da cui esse scaturiscono, egli non l'ha ancora individuata, né tantomeno aveva un'idea circa la possibilità di una distinzione stilistica indipendente dall'articolazione storica.

Questa possibilità si è concretizzata solo con Schiller, soprattutto nel suo confronto con Goethe e con il suo genio così diverso. Fin dalla giovinezza egli aveva sofferto per la perfezione artistica di Goethe, eppure riconosceva nella sua arte valori che lo rendevano superiore agli altri. A ciò si aggiunse, quando lo conobbe personalmente, il contrasto con il realismo di Goethe e con la sua venerazione per la natura, a cui seppe contrapporre la sua nuova certezza critica. In questo confronto una cosa gli divenne chiara: il contrasto tra la sua arte e quella di Goethe è un contrasto tipico, e tale contrasto si basa in ultima analisi su un diverso atteggiamento generale dell'artista nei confronti della realtà. Alla base del contrasto artistico c'è un contrasto universalmente umano. Esso non è dovuto unicamente alle diverse predisposizioni psicologiche, ad es. al fatto che uno ha un'immaginazione acustica, mentre un altro una visiva; il fattore decisivo sta piuttosto nella diversa posizione dell'uomo nei confronti del mondo, la quale poi determina anche la forma artistica e sta altresì dietro a tutte le differenze storiche, di nazione, di generazione o persino dell'individuo, per quanto una tale posizione possa essere indipendente da loro. A partire da questo punto più profondo è possibile ridurre, secondo Schiller, l'intera molteplicità dei fenomeni artistici a due orientamenti opposti: essi o saranno ingenui, o sentimentali; «o *saranno* natura, o *cercheranno* la natura perduta»[3]; o credono in essa o la criticano. «Di qui nascono due modi di poetare completamente diversi, da cui tutto il campo della poesia viene esaurito e misurato. Tutti i poeti […] apparterranno, secondo le condizioni del tempo

in un'importante recensione della tecnica drammatica di Freytag sulla *Berliner Allgemeine Zeitung* n. 143 e sgg., Dilthey ancora una volta è dovuto tornare a richiamare l'attenzione su questa tipica distinzione delle forme drammatiche, in contrasto con l'interpretazione unilateralmente antiquata di Freytag [N.d.A.].

[Questa recensione, dal titolo *Die Technik des Dramas*, fu poi raccolta nel volume curato dallo stesso Nohl: W. Dilthey, *Die grosse Phanasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Göttingen 1954].

(3) [Cfr. F. Schiller, *Della poesia ingenua e sentimentale* cit., p. 389].

[e della loro] cultura […] o agli *ingenui* o ai *sentimentali*»[4]. Schiller afferma esplicitamente che questo contrasto non indica tanto tipi storici, temporali, quanto differenze di maniera. Shakespeare è ingenuo, Euripide sentimentale. Dimostrando che l'uno e l'altro tipo sono forme necessarie dell'umanità, ne consegue la loro equivalenza, l'impossibilità di paragonare le forme dell'uno con quelle dell'altro o di criticarle. Esse hanno per l'appunto un senso diverso e una tendenza opposta. Schiller esplora l'effetto completamente diverso di entrambe le forme d'arte, l'unità dell'una, la mista dell'altra, le loro possibili sottospecie, e ne esamina i limiti. È estremamente fecondo il modo in cui egli deduce da queste posizioni fondamentali le forme estetiche fondamentali e le forme dell'animo della satira, dell'elegia, dell'idillio, e poi anche del sublime e del bello. Egli determinò quelle stesse forme solo nel punto essenziale: esse nascono dal fatto che il poeta ingenuo, in armonia con se stesso e con il mondo, lo accetta così com'è, che il suo principio artistico è quindi quello realistico, l'imitazione della realtà; mentre il poeta sentimentale, dualista in sé, contrappone l'ideale al mondo, lo misura o lo trasforma in base ad esso e mette in relazione la realtà con le idee. «[…] solo in questo riferimento – afferma con sguardo geniale Schiller – sta la sua forza poetica»[5]. Associare i valori di entrambi gli stili, opposta com'è la loro tendenza, gli sembra un mezzo sicuro per perderli entrambi; bisogna seguire completamente il suo orientamento in tutta purezza.

Questa suddivisione di Schiller è stata oggetto di numerose critiche, soprattutto per aver considerato il contrasto artistico da un punto di vista morale, ossia, per aver inserito un concetto morale nella considerazione artistica. Completamente infondato, perché è proprio una base per l'attività artistica, che la precede e la condiziona. Ma la nostra posizione rispetto al mondo è di fatto determinata soprattutto dal nostro contegno morale, che rappresenta il cuore della nostra vita e, quindi, anche del nostro senso dell'arte. Ciò che in realtà dev'essere considerato un difetto di quest'opera di poetica, la più importante che abbiamo, è dovuto in primo luogo all'atteggiamento illuministico: ovvero, al fatto che il contrasto senza tempo sia accomunato ad un altro che è

(4) [F. Schiller, *Della poesia ingenua e sentimentale* cit., p. 389].
(5) [F. Schiller, *Della poesia ingenua e sentimentale* cit., p. 400].

valido solo per quel tempo. Schiller afferma: il poeta sentimentale riflette sull'impressione che l'oggetto fa sopra di lui, e solo da questa riflessione dipende la commozione, da cui lui stesso è preso. Ma ciò vale solo per l'arte della riflessione del XVIII secolo. Eschilo o Michelangelo, sicuramente artisti sentimentali, non solo rifletterono sulla realtà, ma la rimodellarono già nella loro esperienza vissuta. Sulla base di questa errata limitazione ad un'arte riflessiva, Schiller definì la satira, l'elegia e l'idillio come forme di poesia sentimentale. Così facendo, egli colse appieno l'arte poetica del XVIII secolo, ma non le forme di ogni arte sentimentale, che sono molto più elementari. Questo costituisce un limite nella suddivisione di Schiller. L'altro deriva dal fatto che, alla fine, anche lui interpreta questa differenza di atteggiamento generale a partire da uno schema temporale: il corso storico di uno sviluppo che va dall'unità con la natura alla divisione e all'avanzamento verso una nuova unità. Qui non posso mostrare come è nato questo schema, soprattutto a partire da Rousseau e Kant. Ma con questo schema Schiller trasforma la tipica articolazione di una coesistenza tra tendenze opposte, di un «antagonismo di forme dell'animo»[(6)] come realismo e idealismo, in una sequenza temporale di tappe distinte, che ogni individuo, come la storia dell'umanità, deve attraversare. E a partire da qui riemerse tuttavia il tentativo di spiegare, tramite questa distinzione tipologica, la distinzione storica tra antico e moderno e di considerare, dopo tutto, il tipo sentimentale come il tipo umanamente superiore, sebbene dal punto di vista artistico esso sia il meno perfetto. Anche in questo caso si trattava di un problema complesso, che aveva senza dubbio una ragione di fatto giustificata, ma rimase completamente irrisolto. All'epoca l'analisi non andò oltre. I romantici adottarono lo schema e lo applicarono alla storia e alla sistematica delle arti. Sia Schelling che Schlegel e soprattutto Hegel hanno costruito le forme storiche degli stili, così come le singole arti, come tappe necessarie nello sviluppo dell'arte.

Rimasero due grandi intuizioni. In primo luogo, che le forme artistiche traggono la loro origine più profonda «nel diverso modo di cogliere

(6) [«Questo – scriveva Schiller sempre in *Über naive und sentimentalische Dichtung* – mi conduce ad un notevolissimo antagonismo psicologico tra gli uomini (…), che, essendo radicale e fondato nell'intima forma dell'animo, stabilisce tra gli uomini una separazione peggiore di quella che potrebbe mai produrre il dissidio casuale degli interessi» (F. Schiller, *Della poesia ingenua e sentimentale* cit., p. 458)].

l'idea come contenuto, da cui è condizionata la diversità della configurazione in cui essa appare»[7]. Dietro lo sviluppo dell'arte c'è una successione graduale di visioni del mondo, che determina la forma interna delle opere. Ma in secondo luogo rimaneva la consapevolezza, come afferma A.W. Schlegel nelle sue *Vorlesungen*, «che le opere, che segnano un'epoca nella poesia moderna, per la loro direzione, la loro aspirazione essenziale, sono in contrasto con le opere dell'antichità e tuttavia devono essere riconosciute come eccellenti», che esiste quindi una «antinomia del gusto», che «cose opposte dovrebbero avere pari dignità, pari diritti»[8]. E il progresso è consistito principalmente nel fatto che questa distinzione tipologica veniva ora sviluppata per tutte le arti, proprio come l'estetica hegeliana interpretava e apprezzava in ultima analisi le arti e i tipi d'arte in un contesto più ampio, partendo dalle diverse posizioni della coscienza rispetto al mondo. Ma nel tentativo di risolvere l'una nell'altra le distinzioni tipiche concependole come tappe, si mischiarono due differenti problemi, producendo ogni sorta di conseguenze e di confusioni: già in Schiller la ricerca di un terzo stile come unità degli altri due, in Hegel il rigetto dell'arte come espressione equivalente della «più alta» visione del mondo. E ad accrescere ulteriormente la confusione fu la scoperta della distinzione tra una fantasia poetica musicale e una figurativa, fatta dai romantici dopo Schiller e identificata a loro volta con la distinzione tra arte soggettiva e oggettiva.

Un progresso in questo campo fu possibile solo quando Dilthey, partendo dal suo irrazionalismo, che non credeva più ad una soluzione sistematica dei problemi metafisici a mezzo di un nesso concettuale definitivo, fu in grado di interpretare la molteplicità dei sistemi filosofici sulla base di un limitato numero di posizioni ultime dell'uomo rispetto al mondo, le quali stanno insopprimibilmente l'una accanto all'altra e a partire dalle quali si poteva quindi comprendere fin nel dettaglio

(7) Hegel, *Vorlesungenn über Ästhetik* [Hrsg. von Heinrich Gustav Hotho, 3 B.de, Berlin 1835,] Bd. 1, pp. 95, 98 [G.W.F. Hegel, *Estetica*, secondo l'edizione di H.G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826, a cura di Francesco Valagussa. Testo tedesco a fronte, Milano 2013, p. 327].

(8) A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Heilbronn 1884, Teil I, p. 22; Teil III, p. 6 [N.d.A.].

[Queste *Lezioni sulla letteratura e sulle arti belle*, tenute da Wilhelm August von Schlegel a Berlino nel 1801, riscossero grande successo, al pari del *Corso di arte e la letteratura drammatica* (a cura di Roberto Destro, Firenze 2003) tenuto a Vienna nel 1808].

la struttura di suddetti sistemi[9]. I dati principali della nostra vita, dai quali dipende la sua comprensione, non sono inquadrabili in un nesso razionale, in modo da dedurre l'uno dall'altro. E neanche i mezzi, con cui ci vengono forniti questi dati e con cui li registriamo o li colleghiamo, e le categorie in essi fondate sono deducibili gli uni dagli altri o

(9) Gli scritti di Dilthey sulla teoria dei tipi: «*Archiv f. Gesch. d. Phil.*», Bd. XL, p. 557. *Die drei Grundformen der Systeme*, pubblicato nel vol. IV delle sue opere [*Gesammelte Schriften*, Bd. IV: *Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des Deutschen Idealismus*, Herausgegeben von Herman Nohl, Göttingen 1921; *Storia della giovinezza di Hegel e Frammenti postumi*, a cura di G. Cacciatore e G. Cantillo, Napoli 1986]. Cfr. anche Bd. II [*Gesammelte Schriften*, Bd. II: *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation, Herausgegeben von Georg Misch, Leipzig-Berlin 1914]*, p. 312 *[L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento al secolo XVIII, a cura di Giovanni Sanna, 2 voll., Venezia 1974,* vol. 2, pp. 86-87]. Inoltre, *Das Wesen der Philosophie* (*Die Kultur der Gegenwart* [*Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, herausgegeben von Paul Hinneberg], Teil I, Abteilung 6 [*Systematische Philosophie*]) pp. 49, 58 sgg. [*L'essenza della filosofia* cit. p. 421 sgg.]. Infine, *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*, in *Weltanschauung* [*Philosophie und Religion in Darstellungen von* Wilhelm Dilthey-Bernhard Groethuysen-Georg Misch-Karl Joel-Eduard Spranger-Julius von Wiesner-Hans Driesch-Erich Adickes-Hermann Schwarz-Hermann Graf Keyserling-Paul Natorp-Georg Simmel-Georg Wobbermin-Paul Deussen-Carl Güttier-Arthur Bonus-Bruno Wille-Ernst Troeltsch-Julius Kaftan-Max Frischeisen-Köhler], Reichl, Berlin 1911, pp. 3-51 [*I tipi di visione del mondo e il loro sviluppo nei sistemi metafisici*, in W. Dilthey, *La dottrina delle visioni del mondo*, a cura di Giancarlo Magnano San Lio, Napoli 1998, pp. 169-217].

A p. 8 il mio saggio *Le visioni del mondo nella pittura*, Jena 1908. Cfr. p. 6, n. 1. Dilthey accettò la soluzione in *Die Typen der Weltanschauung* cit., p. 22 [*I tipi di visione del mondo* cit., pp. 188-189]. Tra coloro che hanno tentato di continuare a lavorare con questo saggio riguardo all'arte figurativa, voglio menzionare in particolare Ernst Heidrich, nelle cui polifoniche esposizioni è maggiormente sviluppato in modo superiore il rapporto tra arte e visione del mondo, poi Curt Glaser, che ritiene di poter rilevare i tipi anche nell'arte dell'Asia orientale, e Kurt Gerstenberg con la tesi di abilitazione: *Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei*, Halle 1919.

Julius Petersen, *Literaturgeschichte als Wissenschaft*, Heidelberg 1914, p. 15 sg. R. Unger, *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911. Qui si trova anche tutta l'ulteriore letteratura.

Eduard Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912 [N.d.A.].

[Ernst Friedrich Rudolph Heidrich (1880-1914), storico dell'arte tedesco, conseguì il dottorato nel 1905 a Berlino sotto la guida di Heinrich Wölfflin e nel 1909 ottenne l'abilitazione presso l'Università *Friedrich Wilhelm*. Nel 1910 fu nominato professore associato all'Università di Basilea e nel 1912 professore ordinario.

Curt Glaser (1879-1943) è stato uno storico e critico dell'arte, e un collezionista tedesco.

Kurt Gerstenberg (1886-1968), storico dell'arte tedesco, anch'egli si addottorò sotto la guida di Heinrich Wölfflin.

Julius Petersen (1878-1941), studioso tedesco di letteratura, conseguì il dottorato a Berlino nel 1903, nel 1909 completò la sua abilitazione e nel 1911 ottenne la cattedra straordinaria di filologia germanica].

risolvibili gli uni negli altri in termini di gradi: la conoscenza non si risolve nel sentimento né il sentimento nella volontà. Noi possiamo solo rapportarli l'uno all'altro, indirizzarli l'uno verso l'altro. La natura di questa relazione costituisce la struttura dell'anima e determina altresì la struttura del mondo di quest'anima. Partendo da questa prospettiva, si dovette porre nuovamente la questione se gli stili artistici, nel loro inconciliabile contrasto, non potessero essere derivati anch'essi da queste posizioni ultime nel mondo degli artisti. Lo stesso Dilthey aveva sollevato questo problema in relazione alla poesia, ma, stando alla concezione dell'arte della sua generazione, si concentrò tuttavia sempre più sull'espressione contenutistica dei poeti che sul problema vero di delucidare le forme artistiche a partire da questa prospettiva. Quanto alla pittura, che non gode di nessuna espressione concettuale, egli ritenne di dover negarne addirittura la possibilità. Ciò mi spinse a compiere per primo il tentativo proprio in questo campo e credo di aver dimostrato che le distinzioni stilistiche decisive, i cui contrasti destano di più la nostra attenzione, come quelli tra Velasquez, Raffaello e Michelangelo, derivano proprio dalle posizioni degli artisti rispetto al mondo. I dipinti ci mostrano ogni volta uno stile diverso del mondo stesso e il compito era quello di portare alla luce questo stile in base alle sue specifiche caratteristiche, nella sua connessione interna. All'epoca Dilthey accettò questa soluzione e la richiese ora anche per la poesia e per la musica. A riguardo sono stati adottati i più diversi approcci. L'indagine di gran lunga più profonda di questo genere l'ha condotta Simmel nel suo *Goethe*[10], in cui ha sviluppato, nello spirito di Dilthey, la struttura del mondo e dell'esistenza artistica di Goethe e le categorie ad essa inerenti. Ma tutti questi scritti, per quanto spesso siano così preziosi – mi vengono in mente soprattutto i saggi di Simmel apparsi in «*Logos*»[11] – e per

(10) [G. Simmel, *Goethe*, Leipzig 1913 (*Goethe*, a cura e con introduzione di Michele Gardini, Macerata 2012)].

(11) [Merita di essere ricordato, al riguardo, che nel 1910 Simmel, con la collaborazione di Eucken, von Gierke, Husserl, Meinecke, Rickert, Troeltsch, Weber, Windelband e Wöfflin, fu tra coloro che parteciparono alla fondazione della prestigiosa rivista «*Logos*», con la cui redazione scientifica egli collaborerà attivamente sino alla morte e nella quale verranno ospitati i saggi più significativi sul tema della cultura e del *Leben*: *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911-1912), *Die Wahrheit und das Individuum. Aus einem Goethebuch* (1912), *Goethes Individualismus* (1912), *Das individuelle Gesetz. Ein Versuch über das Prinzip der Ethik* (1913), *Rembrandtstudien* (1914-1915), *Studien zur Philosophie der Kunst, besonders der Rembrandtschen*

quanto siano così ricchi di dettagli sulla forma interna delle opere e degli stili, si sono tuttavia fermati prima dell'analisi decisiva dell'esistenza effettivamente elementare del corpo dell'arte. In questo caso sussiste una difficoltà del tutto particolare nell'afferrare in generale le distinzioni elementari di forma, che si percepiscono in modo vago. A prescindere da qualsiasi interpretazione di simili caratteristiche stilistiche, qui manca il più semplice contrassegno per assegnare l'opera d'arte a uno o all'altro stile, in modo tale da riuscire a determinare nella pittura lo stile in quasi ogni frammento. Eppure, l'unità stilistica è evidente anche qui, in ogni melodia, in ogni frase. Qualsiasi suono, così come qualsiasi linea o colore, contiene un elemento dinamico, che gli conferisce una direzione ben precisa.

2

Qui è dove approdò la scoperta di Rutz e di suo figlio[12] e poi il lavoro di Sievers. Il centro di questa scoperta era che tutte le espressioni emotive nelle loro forme sono riconducibili a una postura dovuta alla contrazione dei muscoli del tronco. Questa postura domina la mia voce, ma anche tutti i movimenti delle mie mani. Ogni uomo ha essenzialmente sempre solo un tipo di postura e vi sono principalmente solo tre tipi di simili posture, che vengono designati come Tipo I, Tipo II e Tipo III. Se voglio riprodurre correttamente o anche solo comprendere

(1914-1915), *Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik* (1916-1917), *Vorformen der Idee. Aus den Studien zu einer Metaphysik* (1916-1917), *Die historische Formung* (1917-1918), *Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk* (1918), *Aus Georg Simmels nachgelassenem Tagebuch* (postumo 1919), *Zur Philosophie des Schauspielers* (postumo 1920)].

(12) [Ottmar Rutz (1881-1952), avvocato, pubblicista e politico tedesco, pubblicò numerosi scritti sulla fisiognomica dell'uomo e sui tipi di espressione. Il padre Joseph, cantante (1837-1895), prima della sua morte aveva sviluppato un'ampia teoria dei tipi musicali, senza però lasciare un quadro teorico scritto. Nella fattispecie aveva individuato e distinto quattro tipi di voce (chiaro, scuro, duro, molle), e su questa scoperta aveva fondato una teoria che, sviluppata dalla moglie Klara e dal figlio Ottmar, fu poi posta a fondamento dell'analisi fonetica di Sievers. Tra i vari scritti di Ottmar meritano di essere menzionati: *Die Rutz'schen Tonstudien und die Reform des Kunstgesangs* (1904), *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme* (1908), *Sprache, Gesang und Körperhaltung, Handbuch zur Typenlehre Rutz* (1911), *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck* (1911), *Menschheitstypen und Kunst* (1921), *Die Rutz-Sieverssche Schallanalyse* (1948)].

correttamente un'opera d'arte altrui, devo assumere la postura che sta alla base della sua produzione. Questa scoperta tipologica, in origine elaborata solo come mezzo tecnico per la pratica del canto, rappresentò tuttavia anche uno strumento insolito per il lavoro scientifico, come l'ha sviluppato soprattutto Sievers.

Questo metodo d'indagine si è rivolto all'esistenza reale del corpo dell'arte, come vive nella riproduzione sonora, non solo come è presente silenziosamente nei libri. Questo fu il risultato del fatto che il punto di vista proveniva dalla musica, tra l'altro anche Sievers era partito originariamente dall'inflessione nella poesia. La musica semplicemente non è un'arte di lettura. E rispetto a questa esistenza fatta di suoni, esso sviluppò una sensibilità sempre crescente per le distinzioni tipiche.

Ora, però, Rutz e Sievers si accontentano di determinare il tipo di opere e di artisti col solo aiuto delle reazioni corporee esterne, delle tensioni muscolari, che essi portano con sé durante la riproduzione, e alla lunga questo tipo d'indagine non può essere soddisfacente. Ci si chiede infatti: qual è il significato di una simile postura o di una simile tensione muscolare in sé del tutto insensata, che caratterizza il tipo? Esse non sono che organo di espressione, organo di espressione di un atteggiamento psichico generale. Si scoprono sottospecie sempre nuove, ma questi caratteri vengono distinti solo in maniera esteriore; degli impulsi interni, che determinano queste tensioni e queste forme, non abbiamo alcuna esperienza. Sia Rutz che Sievers applicano tuttavia il loro metodo anche a lingue che non conoscono affatto, dove la determinazione rimane quindi completamente priva di significato, alla semplice sensazione di facilità nella pronuncia. E anche quando la lingua è conosciuta, il criterio rimane in realtà sempre solo quello di accertare se si riproducono suoni (Ritz si concentra maggiormente sul suono, Sievers sul flusso). Ma questo suono non è semplicemente un fenomeno puramente sensoriale oppure puramente formale – anche se nelle sue conferenze[13] Sievers si limita spesso al solo criterio del «forato», che si manifesta in caso di errore di riproduzione. In definitiva, esso è legato al contenuto dell'opera e ad un quadro spirituale complessivo rappresentato, a cui

(13) [Nel 1912 Sievers pubblicava una raccolta dal titolo *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, a cui sarebbe seguito nel 1924 *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*].

il suono sbagliato non si adatta. Ecco perché le determinazioni di Rutz o Sievers basate sul mero fenomeno sensoriale del suono non sono affatto sempre corrette.

I tentativi di Rutz di penetrare più profondamente nella struttura dei tipi sono respinti da Sievers perché ritenuti eccessivamente dilettantistici. Lui stesso si accontenta di utilizzare la «reazione» semplicemente come mezzo di critica filologica. Ma l'estetica non può tuttavia fermarsi a questo. Una volta che con l'aiuto della postura si sono determinate così tante opere secondo il loro tipo, bisogna procedere ad analizzare la forma di queste opere, vale a dire, a fissare i tratti tipici che sono contenuti nell'opera anche a prescindere da questa postura e dal semplice timbro. E inoltre i tipi con i loro tratti sono fissabili non solo dall'esterno, ma sono afferrabili anche dall'interno nella loro struttura spirituale. Insomma: queste indagini devono collegarsi a quelle condotte da Schiller e Dilthey.

Ora, una particolare sollecitazione a istituire questo collegamento veniva dalla scoperta del terzo tipo. Le distinzioni, ad esempio, che sussistono tra Mozart e Beethoven, Goethe e Schiller, Raffaello e Michelangelo – secondo Rutz la distinzione tra Tipo I e II – erano state da sempre individuate e i tentativi di fissare e di interpretare criteri stilistici erano ovviamente partiti da questo contrasto. Secondo la terminologia di Dilthey, era questo il contrasto tra panteismo e idealismo della libertà. Oltre a questi due tipi Dilthey ne individuò un terzo, il naturalismo; in origine quest'ultimo era considerato come una visione del mondo espressa nei sistemi filosofici; ma un simile tipo naturalistico in grande stile si manifesta anche nell'arte, nella pittura, ad esempio in Velázquez o in Hals. Nella classificazione tipologica di Rutz non figura affatto il naturalismo, ovviamente perché esso non costituisce una specifica espressione del sentimento. Il terzo tipo, che in Rutz si contraddistingue rispetto a quegli altri due ricorrenti, ha tutt'altro significato. Qui si sono ritrovati l'uno accanto all'altro Bach, Berlioz, Chopin, Liszt e Wagner per quanto riguarda la musica, Hölderlin, Heine e la maggior parte dei lirici moderni per quanto riguarda la poesia. Nacque così il compito di interpretare in particolare questo tipo. Ebbene, già nel corso dell'analisi delle visioni del mondo nella pittura avevo scoperto che il medesimo tipo panteistico doveva celare in sé altre distinzioni

tipiche. Il fatto, ad esempio, che tra Schwind e Böcklin c'è uno iato, che non può essere compreso muovendo semplicemente dalla maggiore forza dell'individuo. Analoga è la distinzione tra Schubert e Wagner: l'atteggiamento panteistico, da cui zampilla la loro musica, è sì comune all'uno e all'altro, ma la distinzione è ancora una volta così caratteristica, da non poter essere concepita semplicemente in termini temporali e individuali. Però io non ero giunto ad alcun concetto chiaro. Qui la determinazione del Tipo III da parte di Rutz forniva ora un quadro più chiaro. L'interpretazione di questo tipo richiedeva non solo una comprensione approfondita del panteismo, ma prometteva di fornire risultati nuovi anche alla teoria strutturale dei tipi. Non posso qui descrivere l'intera gamma di tentativi e approcci che mi hanno fatto avanzare; mi limiterò a riferire i risultati principali che, se corretti, potrebbero aprire nuove strade alla comprensione scientifica dell'arte.

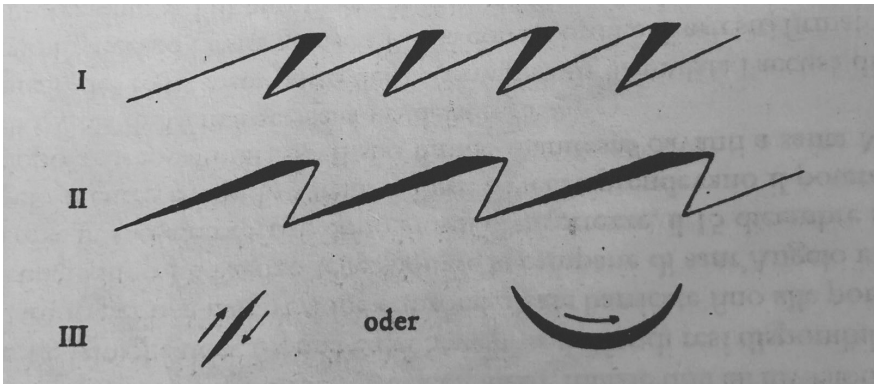
Se di seguito svilupperò spesso la distinzione tra i tipi solo in base ad un tipo base, lo faccio per evitare di complicare troppo le cose e lascio al lettore il compito di elaborare autonomamente i risultati per quanto riguarda gli altri tipi.

3

Inizio partendo dalla cosa più elementare[14] e, ai fini della chiarificazione, mi avvalgo di uno schema grafico, che però è oggettivamente fondato. Se, ascoltando musica o poesia, si presta attenzione al ritmo, ma non all'astratto ritmo scolastico, bensì al vivace alternarsi degli accenti emotivi e sensoriali, si farà la strana esperienza, se si cerca di trascriverlo o di batterne il tempo, che per le opere d'arte del Tipo I (ad esempio per Goethe, Händel, Schubert) si può solo battere il tempo o trascrivere, come mostra lo Schema I, ovvero le sillabe non accentate cadono sul

(14) In questa presentazione, faccio notare espressamente, ho deliberatamente evitato di utilizzare le analogie con poesia e musica che emergono dal mio lavoro sulle visioni del mondo nella pittura. Una esposizione completa dei tipi potrebbe quindi portare in luce nuove caratteristiche. Mi viene in mente, ad esempio, in particolare il paragrafo dedicato alla posizione dell'uomo all'interno della realtà effettuale. Viceversa, dal punto di partenza di questa presentazione, si possono evidenziare caratteristiche del tutto nuove dei tipi nell'arte figurativa, che si inseriscono nella linea caratteristica del tipo [N.d.A.].

«delicatamente su», quelle accentate sul «fortemente giù». Per il Tipo II (ad esempio, per Klopstock, Schiller, Beethoven, Schumann), solamente come mostra lo Schema II, ovvero l'energia dei suoni acuti occupa l'arcata ascendente, quelli bassi l'arcata discendente. Per il Tipo III (ad esempio, Heine, Hölderlin, Wagner, Bach, Chopin), solamente nel modo che solo le sillabe accentate o i suoni acuti vengono espressi da un movimento, ma il movimento del secondo accento è contrario rispetto al primo e la pressione maggiore sta al centro. Ciò può essere descritto graficamente come mostra lo Schema III. Ciò vale, tra l'altro, anche per la prosa; chiamo Ranke Tipo I, Treitschke Tipo II e Hegel Tipo III.



Questa peculiare esperienza indica due fatti molto importanti. In primo luogo, la distinzione cruciale che il ritmo nei Tipi I e II ha un carattere completamente diverso rispetto al Tipo III. Nei Tipi I e II il ritmo è continuo. Una volta che vi si presta attenzione, si percepisce con assoluta certezza che una poesia di Goethe o una musica di Schubert fluisce senza fermarsi, una poesia di Schiller, una musica di Beethoven o di Brahms è un continuo incalzare. In entrambi i casi, i momenti accentati e quelli non accentati si alternano, e questo alternarsi ha in sé un fine o una direzione. Nel Tipo III, invece, il ritmo si ferma, o più precisamente, si muove dentro se stesso, perché tutto è accentuato con la stessa intensità e in realtà è possibile solamente un movimento opposto: un avanti e indietro, un andirivieni, un su e giù. Il movimento si

basa esclusivamente sulle sillabe e le note accentate, quelle non accentate non hanno alcun significato ritmico. La seconda sillaba accentata non si allontana dalla prima, ma vi ritorna, vi ricade, la contrasta, la intensifica, a seconda dei casi. A seconda del tipo di energia, viene paragonata al movimento di una locomotiva o di un'onda. Cito come esempio caratteristico una poesia di Paul Wertheimer:

Du weißt, wir bleiben einsam: du und ich,
Wie Stämme, tief in Gold und Blau getaucht,
Mit freien Kronen, die der Seewind streift;
So nah, doch ganz gesondert, ewig zwei.
Doch zwischen beiden webt ein feines Licht
Und Silberduft, der in den Zweigen spielt,
Und dunkel rauscht die Sehnsucht her und hin(15).

Tu ed io, oro ed azzurro, eternamente due, di qua e di là, mostrano qui in modo particolarmente chiaro cosa s'intende; i membri stanno in rapporto l'uno con l'altro, ma non si susseguono l'uno l'altro, solo così nasce il movimento, che s'intreccia nella poesia tra i due amanti. O nella poesia di Heine: «Leise zieht durch mein Gemüth Liebliches Geläute»(16), in cui il movimento opposto lascia percepire l'avanti e indietro dei rintocchi dell'anima.

Il verso di Hölderlin

Íhr wàndelt […] auf weíchem Bòden sélige Gènien(17)

(15) [Sono versi che compongono la poesia *Seelen* (*Anime*), inserita nella raccolta *Neue Gedichte* (München und Leipzig 1904) del poeta austriaco Paul Wertheimer (1874-1937): «Sai che rimarremo soli: tu ed io,/come tronchi d'albero, profondamente immersi nell'oro e nell'azzurro,/con le chiome libere spazzate dalla brezza marina;/così vicini, eppure completamente separati, eternamente due./Ma tra loro si intreccia una luce sottile/e un profumo argenteo che gioca tra i rami,/e l'anelito oscuro si precipita di qua e di là». Negli stessi anni la lirica fu anche messa in musica (Op. 46 N°4) dal compositore e direttore d'orchestra austriaco Paul Felix Weingartner (1863-1942) e inclusa, per Le Edizioni del Baretti, nell'*Antologia della lirica tedesca contemporanea* (a cura di Elio Gianturco, Torino 1926, p. 132).

(16) «Lieve parte dal mio cuore un'amabile canzone»: sono i primi due versi della prima delle due strofe della poesia *Frühlingslied* (*Canzone di primavera*) composta Heinrich Heine nel 1830 e musicata (Op. 48 N°1) dal musicista norvegese Edvard Grieg (1843-1907)].

(17) [«Camminate [nella luce] per morbide vie, genii felici»: sono i primi due versi del celebre *Hyperions Schicksalslied* (*Canto del destino di Iperione*) composta da Hölderlin nel 1798 (per la versione completa della lirica, si veda in F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano 1977, pp. 252-253)].

mostra come il Tipo III pone un accento dietro l'altro, "ihr" è accentato e "wandelt" è accentato. In questo modo è possibile solo un movimento opposto, perché nel corso della lettura il flusso si spezza, ma proprio il movimento opposto produce nuovamente la trasformazione nell'espressione più solenne, come alla fine il «precipitano di scoglio in scoglio»[18]. Groos così ha caratterizzato una volta la melodia di Bach: «C'è soprattutto un'abbondanza di accenti, che conferisce un certo impatto anche alle note meno accentate ("Béreîte dích Zîón"), inoltre l'inclinazione ad iniziare con due accenti forti immediatamente uno accanto all'altro ("Méin gläúbiges Herze", "Ín Deíne Hände", "Blú-úte nur", "Bú-úss und Reu"), […] infine le sillabe finali fortemente accentate, dove spesso, come all'inizio, due accenti si trovano l'uno accanto all'altro (cfr. il caratteristico "éntzwéi" in un punto di *Buss und Reu*)»[19]. Ivi Groos interpreta queste particolarità formali partendo dalla personalità virile di Bach. Ma esse hanno soprattutto un significato tipico. Anche la partitura del poco virile Bruckner[20] mostra il giustapporsi degli accenti.

Questa stasi del ritmo nel Tipo III nella musica s'innalza fino al pedale. Mi viene in mente, ad esempio, l'*Invenzione* N. 1 di Bach[21] come la più breve delle sue creazioni o il coro iniziale e il coro finale della *Passione secondo Matteo*, i pedali di Bruckner e di Reger[22]. Esistono

(18) [Versi dell'ultima strofa del citato *Canto del destino di Iperione*: «Ma a noi non è dato/riposare in un luogo,/dileguano precipitano/i mortali dolenti, da una/all'altra delle ore, ciecamente,/come acqua di scoglio/ in scoglio negli anni/giù nell'Ignoto» (in F. Hölderlin, *Le liriche* cit., p. 253)].

(19) Karl Groos, *Die Spiele der Menschen*, Jena 1899, [p. 37]. Richard Wagner, [*Oper und Drama*, in id., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 19074,] Bd. IV, pp. 152 e sgg. [*Opera e dramma*, a cura di Maurizio Giani, Roma 2016, pp. 242 e sgg.] [N.d.A.].

[Karl Groos (1861-1946), psicologo e filosofo tedesco, docente in varie università tedesche, dallo studio dell'idealismo tedesco passò a occuparsi di problemi estetici e psicologici. A lui si deve una delle principali teorie sul gioco, secondo cui esso è un bisogno innato capace di assumere valore di esercizio preparatorio dello sviluppo delle componenti istintive e attitudinali della personalità, ovvero della vita adulta. Quanto ai rinvii di Groos riportati tra apici: «Bereite dich, Zion» (Preparati Sion) è tratto dall'aria n. 4 dell'*Oratorio di Natale* di Bach; «*Mein gl'ubiges Herze*» (*Il mio cuore credente*) è la cantata *Mein gläubiges Herze frohlocke*; «*In Deine Hände*» (*Nelle Tue mani*) è la cantata *In deine Hände befehl ich meinen Geist* (*Nelle tue mani affido la mia anima*); «Blute nur» (Sanguina pure) è tratto dalla *Passione secondo Matteo*; «Buss' und Reu […] entzwei» (Pena e rimorso […] spezzano) da un'aria sempre della *Passione secondo Matteo*].

(20) [Joseph Anton Bruckner (1824-1896) compositore austriaco del periodo tardo-romantico].

(21) [È la *Invenzione a due voci* N 1. in C Major, BWV 772].

(22) [Johann Baptist Joseph Maximilian Reger detto Max (1873-1916) è stato un compositore, organista, pianista e insegnante di composizione tedesco].

pedali che hanno solamente un compito preparatorio, che si trovano anche negli altri tipi, una unione di forze, in certo qual modo, ma qui esso rappresenta il vero apogeo, in cui si propaga l'intera energia accumulata. Il movimento è assolutamente immobile e nella sua potenza scorre l'intera ricchezza della vita musicale, destando l'impressione di un'ondata grandiosa, di una pienezza che non dilaga, ma si muove al suo interno. Brahms, un artista del secondo tipo, fece uso anche del pedale nel *Requiem* al testo «Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand»[23]. Il "re", che continua a suonare per 36 battute, simboleggia la mano onniprotettiva di Dio. Ma poiché il movimento delle altre voci è quello progressivo del secondo tipo, si ha, come ha già maliziosamente osservato Hanslick[24], l'impressione di viaggiare in treno attraverso un tunnel troppo lungo. Il rapporto tra la tonalità e il pedale continuo qui non è interno; non vive al suo interno, ma piuttosto lo oltrepassa.

Ora, però, questa differenza percepita esternamente nel ritmo si estende molto profondamento nella posizione della vita degli artisti. Nelle sinfonie di Beethoven o di Brahms uno sviluppo graduale e l'apice del primo movimento rappresentano sempre un momento decisivo, in cui il tema iniziale appare modificato e chiarito. In questo esito per così dire morale sta il significato ultimo di questa attività musicale. Esattamente come il ritmo rappresenta qui l'espressione originale della volontà rispetto ad una mera successione, dell'affermazione di sé, della fedeltà a se stessa, della fiducia in se stessa della persona morale. Nel caso del Tipo III si è invece fin dall'inizio nel tutto; c'è sì una elevazione, ma non una trasformazione interiore, solo uno spingersi al di là della dissonanza, del contrasto, per trovare anche in esso un qualcosa di complementare e, riconciliati e arricchiti, ritornare al tutto. Come ebbe a descrivere una volta Richard Wagner in *Opera e dramma* questo sviluppo tipico, che gli sembrava essere la forma della musica in generale e che è invece proprio la forma di questo terzo tipo[25], di cui egli stesso era il rappresentante. Come esempio egli cita

(23) [«Le anime dei giusti sono nelle mani del Signore» (dal *Libro della Sapienza* III,1) è il testo di *Ein deutsch'es Requiem* (*Requiem tedesco*) per soli, coro e orchestra, Op. 45, appartenente alla prima fase creativa di Brahms].

(24) [Eduard Hanslick (1825-1904) è stato un critico musicale e musicologo austriaco].

(25) Altri mezzi analoghi del Tipo III sono la trasposizione della melodia verso il basso, come in Bach, Wagner, Bruckner, eventualmente sotto un tremolo, l'ammorbidimento e la risoluzione armonica verso il basso e in ampiezza [N.d.A.].

il verso: «l'amore reca piacere e dolore[…], ma nella sua pena esso ordisce anche delizie»[26]. Già l'assonanza gli sembra qui legare, in nome del sentimento, parole contrastanti dal punto di vista dell'intelletto. La seconda sensazione ritorna arricchita alla prima, fornendo così la conclusione con la «specie di sensazione "Liebe"(amore)»[27]. È la «natura del sentimento, il quale coglie solo ciò che è unitario, e che nella sua unità contiene a un tempo il momento condizionato e quello condizionante, cioè il sentimento comunicato secondo l'essenza della sua specie, in modo che esso si lasci determinare dai contrasti in esso contenuti non appunto secondo questo contrasto, bensì secondo l'essenza della specie, in cui i contrasti sono riconciliati»[28]. Ma la musica trova la sua perfetta espressione solo nell'affinità tra i suoi suoni, che è contenuta nell'incommensurabile armonia. Pertanto, questa musica raggiunge il suo apogeo soprattutto in quel pedale in cui si muove l'intera ricchezza di contrasti, che si percepisce attraverso tutte le armonie e le disarmonie in relazione al suono fondamentale: come la ricchezza di contrasti del mondo nella sua unità.

Un fenomeno analogo al pedale in campo musicale è dato nel campo della poesia dalla ripetizione della stessa parola fondamentale. Nella nota poesia di Nietzsche la *Canzone dell'ebbro* la parola «profondo» fornisce il suono fondamentale.

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
«Ich schlief, ich Schlief –
«Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
«Die Welt ist tief,
«Und tiefer als der Tag gedacht.
«Tief ist ihr weh –,
«Lust – tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit –
– Tiefe tiefe Ewigkeit!»[29]

(26) [Cfr. R. Wagner, *Opera e dramma* cit., p. 246].

(27) [Cfr. R. Wagner, *Opera e dramma* cit., p. 246].

(28) [Cfr. R. Wagner, *Opera e dramma* cit., p. 242].

(29) [È il *Canto del nottambulo* tratto da *Also sprach Zarathustra*: «Uomo sii attento!/Che dice la mezzanotte profonda?/«Io dormivo, dormivo –,/«Da un sonno profondo mi sono risvegliata: –/«Profondo è il mondo,/«E più profondo che nei pensieri del giorno./«Profondo

Una tale ripetizione della medesima parola appare ancora più evidente in questa funzione di pedale nella poesia di Alfons Paquet *Kinjo Kan* (*Eroe senza nome*)[30], perché qui, a conclusione della poesia, essa ricostruisce sopra di esso tutta la sua ricchezza vissuta.

4

Ma l'intera differenza nel ritmo dei tre tipi diventa visibile, solo quando si presta attenzione al secondo fatto, che, come già detto sopra, viene chiarito con quel trascrivere o battere il tempo. I punti di arrivo del movimento ritmico sono piuttosto diversi nei tre tipi. Già la dinamica di ogni singolo suono accentato è qualitativamente diversa. Nel caso di Goethe o di Händel, di Mozart e di Schubert esso attacca sempre in modo pieno, cadendo come una goccia satura.

> > >
Über allen Gipfeln ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch[31].

è il suo dolore –,/«Piacere – più profondo ancora di sofferenza:/«Dice il dolore: perisci!/«Ma ogni piacere vuole eternità –,/«– vuole profonda profonda eternità!» (F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Versione a appendici di M. Montinari, Nota introduttiva di G. Colli, Milano 1986[27], p. 378)].

(30) «O dunkle Nacht, die Bilder ausgelöscht,/Der Durft gelöscht, die süße Gier gelöscht./Der Sephibäume dunkle Wipfel haben/Die Sterne ausgelöscht, die Welt ist ausgeloscht/ In einem Herzen», etc. (O notte oscura, le immagini si son spente,/La sete si è spenta, la dolce avidità si è spenta./Le cime oscure degli alberi di sĕfirōt hanno/spento le stelle, il mondo si è spento/In un cuore) [N.d.A.)].

[Alfons Paquet (1881-1944) è stato un drammaturgo, scrittore e giornalista tedesco. La lunga lirica citata da Nohl fu inserita nella nuova raccolta di poesie intitolata *Held Namenlos* (Jena 1912, di cui si veda p. 29 per i versi citati dal Nohl). Quanto al termine sĕfirōt utilizzato nella lirica, esso appartiene alla mistica ebraica, inizialmente riferito ai 10 numeri, quindi alle 10 qualità, livelli o attributi attraverso i quali l'infinito divino si rivela progressivamente nella realtà materiale. Concetto essenziale della cabala, esso fu sottoposto a varie e complesse elaborazioni dottrinali e rappresentato in varie forme, per esempio, come albero sefirotico, cioè, simbolicamente come albero della vita, o come l'Adamo primordiale].

(31) [«Su tutte le vette/regna la calma,/tra le cime degli alberi/non avverti /spirare un alito» (J.W. Goethe, *Un altro*, in Id., *Tutte le poesie*, Edizione diretta da R. Fertonani, Milano 1989, vol. II, t. I, p. 119)].

Nel caso del Tipo II il suono accentato aumenta in crescendo:

> >
Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium[32].

Nel Tipo III esso scava, per così dire, in una terza dimensione di intensità, un movimento che viene sempre definito come un rovistare. Il suono cerca di raggiungere una profondità: «Ma ogni piacere vuole eternità, vuole profonda profonda eternità». Ciò, come vale per il singolo suono, vale essenzialmente anche per l'intera serie o frasi: esse contengono questa ininterrotta direzione dinamica. Qui vale soprattutto il criterio su cui Sievers richiama continuamente l'attenzione, e cioè, che, in caso di errore di esecuzione, il flusso del movimento viene distrutto e sorge l'impressione del bucato. Il movimento discendente del Tipo I conferisce a quest'arte la sua naturalezza. Dove il movimento sale, lo fa solo per poi discendere nuovamente. Nasce in tal modo la gioia dell'abbandonarsi, del venire attratti verso questi suoni, il dolce non lottare e il venire trasportati, come viene offerto dalla poesia di Goethe o dalla musica di Schubert, questa leggerezza del movimento, come nella musica di Händel e di Mozart. Il Tipo II, invece, richiede un costante sforzo interiore verso un fine, un'attività e un lavorio. In Beethoven, Schumann o Schiller sono forze completamente diverse a richiedere questo sforzo, questo anelito, questa autotrasfigurazione.

Anche qui il compito sarebbe quello di trovare i mezzi tecnici con cui, ad es., il Tipo II ottiene questo movimento ascendente, l'andar su mediante il ritardo, l'estendere il suono accentato al tempo debole, l'aumentare i climax melodici, che è così caratteristico di Brahms, l'aumentare l'armonia con un'apparente caduta della melodia. Nella poesia l'enjambement. Per cogliere appieno la differenza, si suoni due frasi apparentemente simili, come l'Adagio di Beethoven dalla Sonata in Do maggiore, Op. 2, e l'Adagio di Schubert dalla Sonata N. 8 in Do minore, e si applichi per Beethoven il modo di esecuzione del Tipo I e, viceversa, per Schubert quello del Tipo II. Si sentirà immediatamente come entrambi perdano la loro vera anima, Schubert diventando stucchevole, Beethoven

(32) [«Gioia, degli dèi scintilla,/bella figlia degli Elisi» (F. Schiller, *Alla gioia*, in Id., *Poesie filosofiche*, tr. it. e cura di Giovanna Pinna, Milano 2005, p. 217)].

prosaico. Si provi ad applicare il peculiare amplificarsi e stendersi del suono, che è così caratteristico del Tipo II, ad esempio:

< <
«Seid umschlungen Millionen»[33]

al Tipo I, ad es. in una poesia di Goethe. Di solito non ci sarà alcuna opportunità di poterlo fare e allora apparirà come un falso sentimentalismo. Fisiologicamente parlando, il suono del Tipo I procede di pari passo con il respiro, mentre quello del Tipo II richiede il respiro più forte proprio dove esso è naturalmente discendente. Qui compiono a supporto le posture di Rutz e creano l'organo predisposto a tale funzione. In pittura, analogamente, il Tipo II, a causa del suo costruire l'immagine in verticale, richiede la massima tensione dei muscoli oculari, mentre il Tipo I, con le sue linee orizzontali, si adatta alla posizione naturale degli occhi.

Ebbene, anche questo fenomeno può esser seguito più a fondo fin nella struttura dei tipi. Quella tensione attiva del suono accentato e poi dell'intera frase per quanto concerne il secondo tipo trova nella poesia il suo corrispettivo nel fatto che il Tipo II trasferisce il termine principale nel verbo, mentre è misurato con gli aggettivi. Ma i verbi esprimono il corso animato, l'azione e lo svolgersi dell'accadere. Già Dilthey una volta ha richiamato l'attenzione, a proposito di Walther von der Vogelweide[34], sul fatto che la sua dizione colloca tutta la sua forza nei verbi. Anche qui molto caratteristico è ancora una volta Schiller. Mi viene in mente *Der Taucher* e la sua descrizione del vortice marino: «es wallet und siedet und brauset und zischt, wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt», e poi la conclusione, che concentra tutta l'emozione nella forma singolare: «da bückt sichs hinunter mit liebendem Blick»[35].

(33) [*Abbracciatevi o milioni di uomini* op. 443, è un valzer di Johann Strauss eseguito nella sala del *Musikverein* di Vienna il 27 marzo 1892 e accolto da molti applausi].

(34) [Walther von der Vogelweide (1170 ca.-1230 ca.) è stato il più famoso poeta nell'medio alto-tedesco. È infatti considerato unanimemente il più grande fra i *Minnesänger*, cioè i cantori dell'amore cortese in lingua tedesca. Ciononostante, la sua fama la deve in misura considerevole anche alla *Sangspruchdichtung*, ovvero alla poesia di carattere didascalico e di argomento politico].

(35) [«E bolle e freme e sibilando grida,/come quando l'acqua al fuoco si mescola»; «ognun si china e fissa lo sguardo palpitante»: sono versi tratti da *Il nuotatore*, la lunga ballata composta da Schiller nel 1797].

Oppure nel *Reiterlied*:

Des Lebens Ängsten, er wirft sie weg,
Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen,
Er reitet dem Schicksal entgegen keck,
Trifft's heute nicht, trifft es doch morgen.
Und trifft es morgen, so lasset uns heut'
Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit[36].

Quando Lessing pretende che il poeta descriva le sue azioni solo in modo suggestivo ed elogia in Omero l'uso misurato degli aggettivi, questa costituisce una componente della poetica del secondo tipo, in cui egli stesso rientra. Ciò conferisce a questo stile l'energia, l'aspetto attivo e il ritmo crescente. Il Tipo I, invece, ripone la sua forza nelle parole che esprimono una situazione, tant'è che Goethe ha ripetutamente sottolineato che il compito della sua poesia era quello di dare espressione ad una situazione. (Che cosa c'è da definire! Viva sensibilità per le situazioni e capacità di esprimerle creano il poeta[37]). Il Tipo III è caratterizzato a questo punto dall'accumulazione di parole solenni accentuate emotivamente, che cercano di esaurire un contenuto.

Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wuß ich,
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wuß es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehnend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut.

(36) [«Dietro le spalle i crucci s'è buttato;/Nulla più cura, nulla temerà;/Al destino va incontro spensierato;/Se non oggi, doman lo coglierà./Se domani è la fin, meglio godere/Oggi l'ultima gioia: amare e bere». Sono versi della ballata il *Canto dei cavalieri*, scritta da Schiller nel 1797 e inserita a conclusione de *L'accampamento di Wallenstein* (si veda in F. Schiller, *Teatro*, Prefazione di H. Mayer, tr. it. di B. Allason e M.D. Ponti, Torino 1969, p. 508)].

(37) [Nohl sta facendo riferimento alle parole pronunciate da Goethe nel colloquio dell'11 giugno 1825: si veda in J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, Introduzione, traduzione integrale e note a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, Vol. I, Torino 1957, p. 285].

Aber seltsam!
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos,
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großm Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er
Die Gassen, die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durchs offne Fenster Licht in seiner Zimmer ---
Das groß Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben fremdgeformten Riesensegeln[38].

(von Hofmannsthal)

L'intensità del Tipo III tende a dare ad ogni sostantivo e ad ogni verbo un aggettivo intensivo e di solito non si accontenta di una sola parola, ma ne affianca diverse. Lì dove il Tipo I ha bisogno di due aggettivi, il secondo coglie la varietà del fenomeno da una diversa prospettiva; lì dove lo fa il Tipo III, il secondo aggettivo o va nella stessa direzione, cercando solo un grado più intenso, una maggiore profondità, oppure ha un effetto contrario. La dizione assume così un suono teso, penetrante e malinconico, contrario al ritmo fluido. Questa caratteristica del Tipo III è particolarmente evidente nella prosa e lo rende immediatamente riconoscibile.

In musica dominano naturalmente rapporti analoghi, e chi presta attenzione, riconoscerà subito qui nel verbo, là nella parola di situazione,

(38) [«Ovunque respirava un'onda/Di musica dolente. Ed io sapevo:/Questa è la morte. Musica s'è fatta,/Nostalgia soave oscura ardente,/Sorella della più grave tristezza./Ma piangeva un rimpianto senza nome/Muto in me della vita, come piange/alcuno, mentre su una grande nave/Dall'ali gialle di gigante a sera/Passa davanti alla città natale:/Vede le strade, ode stormire i fonti,/Nell'aria aspira un dolce odor di lilla,/Si rivede fanciullo sulla sponda/Con occhi desolati di fanciullo/Che vorrebbero piangere, alla sua/Finestra aperta lo saluta un lume./Ma la gran nave lo porta lontano/Su l'acqua azzurra muta scivolando/Con vele gialle di gigante» (H. von Hofmannsthal, *Esperienza*, in Id., *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano 1996^{5}, p. 11). La prima pubblicazione di questa lirica, apparsa in «*Blätter für die Kunst*» (I, 2), risale al dicembre 1892].

i portatori dell'espressione essenziale. In Beethoven, ad esempio, la forza principale dell'espressione risiede nella progressione dei passi ritmici, nelle battute energiche. Per fare un esempio molto calzante, rinvio all'inizio della Sinfonia N. 5. In Schubert tutto dipende dalle armonie, dai rapporti armonici della melodia e soprattutto dalle risoluzioni, che ogni volta ci invitano ad assaporarne il rifulgere – fermati, sei così bella – e dove spesso, cambiando un tono in un'armonia, nasce una tonalità completamente nuova e quindi un mutamento totale della sensazione. Anche in questo caso il Tipo III è ancora una volta caratterizzato dall'accumulo di crescenti dissonanze, dall'eccedere dell'espressione. Come è stato detto di Goethe, che la sua poesia aveva per lui la funzione di alleggerire la propria interiorità tramite questa esteriorizzazione, di risolvere il suo rapporto interiore con le manifestazioni della vita, con le loro dissonanze, in un diletto armonioso e ritmico, e di cercare anche in ciò che è spiacevole un rapporto armonioso capace di eliminarlo, così nella musica del Tipo I la dissonanza indica solo dolore che viene superato; essa non ha alcun significato positivo. Il Tipo III, invece, va alla ricerca della dissonanza; essa rappresenta la sua vera forza e attività, il mezzo con cui scava in profondità.

L'abbassarsi e l'innalzarsi del suono accentuato trova però il proprio significato ancora in considerazione di un altro aspetto. Il tempo passato cede di fronte al tempo presente. Ad esempio, "legare", "legò", legato", "ecco che arriva un uomo", "ecco che arrivò un uomo". Finché si mantiene viva la coscienza del tempo, il divario rimane. Il suono si inserisce completamente nel "legò", nel "venne" e presenta un decrescendo al suo interno, mentre cresce nel tempo presente e persino nel tempo futuro. Il senso del passato ha un senso di chiusura, in cui possiamo godere anche del dolore. Si è quindi spesso sostenuto che il poeta dovrebbe comporre solo quando l'emozione vera e propria è cessata, che solo il passato fornisce la veduta artistica complessiva, che Hildebrandt[39] nel campo della scultura si aspettava dall'immagine lontana. Riehl, nelle sue *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst*[40], ha

(39) [Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745) architetto austriaco, acquistò attraverso le costruzioni militari le proprie cognizioni tecniche. Nell'arte si ricollega al tardo stile barocco. Nel 1696 si stabilì definitivamente a Vienna, ottenendo nel 1700 il titolo di ingegnere aulico].

(40) A. Riehl, *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst*, in «V[ierteljahresschrift] für wissenschaftliche Philosophie», Bd. 21 und 22, 1897/98

elaborato questo concetto in modo stimolante. «Il ricordo diffonde un incantesimo su tutto ciò a cui si rapporta; in questa luce interiore tutto appare immediatamente significativo e gioioso, persino la sofferenza passata». «Ciò che si manifesta diventa indipendente, autonomo». «Nella sua rappresentazione il poeta parte dall'immagine lontana del ricordo. La sua arte infonde lo spirito del passato anche in ciò che si mostra alla nostra intuizione interna come presente, come un evento in corso». Persino il poeta drammatico «mostra tutto ciò che rende presente, simultaneamente nell'immagine del passato: nella lontana immagine temporale del ricordo». Da quanto detto diventa ora palese che solo il Tipo I predilige questo tempo passato, il «c'era una volta». Al contrario, il Tipo II progredisce verso il presente e il futuro, elevando il passato al presente forse nella forma del presente storico o riferendolo ad un ideale, che si realizzerà. Nella sua teoria della poesia sentimentale Schiller ha messo in risalto precisamente questo aspetto. Questa formazione temporale andrebbe analizzata dettagliatamente. Riehl richiede l'oggettivazione del vissuto artistico, ma la formazione del ricordo non rappresenta che uno dei mezzi per dare all'osservatore una tale «distanza oggettiva» e un tale essere oltre: certamente un mezzo particolarmente efficace e riuscito, ma non l'unico. Lo stesso Riehl ne definisce l'umorismo un altro. Senza dubbio nell'attività artistica la formazione del ricordo gioca un ruolo assai decisivo, ma non è necessario che essa infonda all'opera lo spirito del passato. L'Ercole di Schiller(41) sarebbe trasportato dallo spirito del futuro. È proprio una delle esperienze più potenti del dramma, il modo in cui il passato entra nel presente, come il cavaliere di pietra nel *Don Juan* o il fantasma nell'*Amleto*. Se Goethe cerca di dedurre le leggi dell'*epos* e del dramma dal fatto che l'uno tratta i suoi eventi come interamente passati, l'altro come

---

[rispettivamente pp. 283-306 e pp. 94-114; il saggio fu poi ripubblicato postumo in A. Riehl, *Philosophische Studien aus Vier Jahrzehnten*, Leipzig 1925] [N.d.A.].

[Alois Adolf Riehl (1844-1924) filosofo austriaco, fu uno degli esponenti del neokantismo che polemizzò sia contro le interpretazioni psicologistiche sia contro quelle idealistiche del criticismo, proponendone un'interpretazione realistica. Tra le sue opere principali segnaliamo: i due volumi di *Der philosophische Kritizismus und seine Bedeutung für die positive Wissenschaft* (1876-1887), i *Beiträge zur Logik* (1892) e il saggio *Logik und Erkenntnistheorie* (1907)].

(41) [Ovviamente il riferimento è alla lirica *L'ideale e la vita*, in cui l'apoteosi di Ercole, il suo assurgere al cielo dopo l'eroico travaglio e le nozze con Ebe, diventa allegoria della felicità che l'umanità raggiungerà al termine del suo aspro cammino].

interamente presenti, anche questa è una costruzione. La *Primavera olimpica* di Spitteler solleva tutto nel presente e il finale si proietta addirittura verso il futuro.

Hie Wasserdonnertanz, umrauscht von Adlerflug!
Mut sei mein Wahlspruch bis zum letzten Atemzug!
Mein Herz heißt ‚Dennoch'. Herakles bedarf nicht Dank;
Auch mit verhärmten Wangen geht sichs ohne Wank.
Genug, daß über meinem Blick der Himmel steht;
Getrost, daß eines Gottes Odem mich umweht.
Und wenn im Spiegel Torheit mich und Schwächen grüßen,
Ich nehms in Kauf; was tuts? man wird es eben büßen.
Dummheit, ich reize dich! Bosheit, heran zum Streit!
Laß sehen, wer da bändigt, welchen Zeus geweiht!»
Er riefs, warf seinen Trotz voraus die Erdenstraße
Und folgte festen Trittes nach mit Ruh und Maße[42].

Un simile finale imperativo è assai caratteristico. Mi viene in mente, ad es., l'esito morale di *Himmel und Erde* di Ludwig[43]. Mi viene in mente altresì il contrasto tra Ranke e Treitschke. «Ranke non voleva e non poteva comprendere il presente se non come se fosse già storia».

(42) [«Qui fervide acque sonanti con palpito d'ali di Aquile!/Sia "coraggio" il mio moto, fino all'estremo respiro./"Eppure!" si chiama il mio cuore. Eracle non vuol gratitudine./Pur con le gote scarne la marcia continua sicura;/basta che oltre il mio sguardo il cielo alto sovrasti;/ è il mio conforto il respiro, che tutto m'avvolge, d'un nume/ e se dallo specchio a me accennano viltà e fiacchezza/saprò tollerarle./Che importa? Espiate saranno./Stupidità, t'invito! Malizia, t'aspetto alla prova!/S'ha da veder chi possa domare il consacrato da Zeus!/Disse; gittò la sua sfida innanzi sulla via della Terra/e con passo sicuro la seguitò pacato e sereno» (C. Spitteler, *Primavera olimpica*, in Id., *1919*, a cura di Carlo Picchio, Milano 1970, pp. 669-670) Sono versi tratti dalla fine del Canto quinto della Parte Quinta (*Zeus*) del poema epico *Olympischer Frühling*, pubblicato in quattro volumi tra il 1900 e il 1905, che valse all'autore i dottorati *honoris causa* dell'Università di Zurigo (1905) e di Losanna (1915), il Gran premio della Fondazione Schiller (1918) e il Premio Nobel per la letteratura (1919)].

(43) [È il capolavoro pubblicato nel 1856 da Otto Ludwig col titolo *Zwischen Himmel und Erde* (*Tra cielo e terra*, Roma 1978), il romanzo in cui l'autore sapientemente riesce a delineare caratteri che hanno l'intransigenza della verità. Il bene e il male sono condotti con mano salda verso il loro compimento e dispiegati al punto massimo delle loro potenzialità.

Otto Ludwig (1813-1865) scrittore tedesco, rivelò un notevole talento di narratore realista nei racconti rusticani *Die Heiteretei und ihr Widerspiel* (1851) e nel romanzo sopra citato, delineando patetiche figure di emarginati. Ma le sue maggiori ambizioni si rivolsero al teatro, per il quale scrisse opere, fra cui il dramma borghese *Der Erbförster* (1853) e la tragedia *Die Makkabäer* (1854)].

«L'intento di Treitschke di influenzare direttamente i fini della nazione guidò la sua scelta degli argomenti e la sua ricerca, colorando ogni parola della sua esposizione». Ciò che vale quindi per la poesia, dev'essere ora rilevabile anche nella musica, anche qui dev'esserci una simile determinatezza formale, che nasce dal riferimento al passato o al presente e al futuro. E per me è fuori di ogni dubbio che la musica di Schubert nelle sue Sonate presenta essenzialmente il carattere del ricordo, sentimenti del passato. I suoni zampillano in vista di ciò che è stato. Chiunque ne abbia preso coscienza, lo percepirà immediatamente, proprio come in Beethoven si mira di solito ad un più alto futuro.

Il terzo tipo, con il suo movimento distintamente diverso verso l'intenso, trasmette nei suoi momenti più alti il senso dell'eternità nel senso di Hegel, ovvero, il presente compiuto *sub specie aeterni*. Hegel ha trovato modi sempre nuovi per esprimere questo esser contenuto del passato nel presente, questa rammemorazione del passato per la vita eterna, e la sua profondità sta in questo trasparire di tutte le forme dello spirito nei suoi risultati ultimi. Nessun'arte può esprimere questo enigma della vita al pari della musica. A partire da Wagner essa ha lasciato consapevolmente affiorare nel presente gli antichi motivi, aggiungendo alla sua armonia questa oscurità. Come afferma espressamente Wagner: «abbiamo anche conquistato in questa espressione quanto nello spazio e nel tempo è diviso, ritrovandolo come qualcosa di riunificato e sempre presente, ogni volta che ciò era necessario per intenderla»[(44)].

5

Tutto quanto detto trova ora la sua più profonda giustificazione nel fatto che il rapporto dei tre tipi con la realtà è completamente diverso, così come lo è la natura della realtà e la posizione che l'uomo assume nei suoi confronti. Ciò si riflette anche nella musica. Il Tipo III si avvicina al mondo dei suoni come ad una un'oggettività. Il suo ordine enigmatico si erge dinanzi ad esso estraneo e grandioso, e dentro di esso compie le sue scoperte. Esplorando questo regno di modulazioni, si scoprono le relazioni tra i suoni, i loro contrasti e le loro affinità. Anche la melodia del

(44) [R. Wagner, *Opera e dramma* cit., p. 290].

terzo tipo, ad esempio in Wolf[45], laddove appare più originale, è come una ricerca in un mondo estraneo. Con dissonanze sempre nuove egli si addentra in queste profondità. Non è un abbandonarsi passivo, ma piuttosto un lavorare con la massima energia; però questa energia non si esaurisce nella libera espressione, non è un'autopresentazione dell'individuo, si dirige bensì verso la realtà oggettiva, e il dolore della dissonanza rappresenta la più alta attività. Quest'arte contiene così un momento di tensione, che altrimenti è negata all'arte, essa vuole qualcosa e si attiva, ma in questo penetrare dentro la «connessione originaria dei suoni» l'anima si apre all'oggettività del mondo e dell'intero contenuto dei suoi rapporti. Questo tipo sviluppa nella storia della musica principalmente il linguaggio musicale e il sistema dell'armonia. Ha un rapporto particolare con forme oggettive come la fuga (cfr. le fughe di Bach e Reger rispetto a quelle di Beethoven e Brahms). Il Tipo II, invece, mira ad un fine e la misura della sua forza è l'energia di avanzare. I suoni sono solo il materiale della sua espressione, esso tende alla perfezione e alla trasfigurazione del suo tema nonché di se stesso. Agisce e lotta, prende decisioni, finché non ha vinto. Le sue scoperte risiedono ben oltre, nella capacità di sviluppare le proprie tematiche, nell'avanzamento e nella costruzione. Il Tipo I vive nella molteplicità individuale del mondo, immerso nella pienezza delle sue forme. Questa musica è fondamentalmente sempre omofona, il suo senso più profondo si manifesta nella forma della melodia, di cui la lunghezza e ricchezza costituiscono il segno della sua forza, e nella variazione armonica con i suoi effetti a sorpresa. Non si va alla ricerca di una profondità estranea, la profondità è riposta nel fatto della vita geniale, la quale si rivela in queste melodie e in questa variazione armonica. Così la struttura di questa musica è sciolta e più simile ad un insieme di elementi giustapposti, come su un piano. Il sentimento gode dei propri stati nella ripetizione. Invece il Tipo II costruisce verticalmente e la sua musica si innalza ad altezze sempre maggiori. Tant'è che la leggerezza del comporre di Handel, Mozart e Schubert contrasta con la dura lotta di Beethoven o di Brahms; ciò che per gli uni è un dono e una gioia, per gli altri si realizza a fatica.

(45) [Hugo Wolf (1860-1903) compositore austriaco, studiò con il padre, musicista dilettante, e al conservatorio di Vienna. Fu critico musicale del *Wiener Salonblatt*, rivista per la quale scrisse entusiastiche recensioni a Wagner, Bruckner, Mahler, stroncando ferocemente Brahms e Dvořák].

In termini più generali, io comprendo il Tipo I e III partendo da un senso panteistico della vita, il Tipo II partendo dall'idealismo della libertà e della persona. Però il senso panteistico della vita non è unitario e la differenza sta nel fatto che esso si rassegna ai duri fatti dualistici di questa esistenza, al dolore, al peccato e alla morte. Il Tipo I vive, come diceva Schiller del suo poeta ingenuo, in felice armonia con se stesso e con il mondo. Come ha dimostrato Simmel a proposito di Goethe, costui non vuole saperne nulla di ciò che si chiama morale, e prende il più possibile le distanze da queste esperienze oscure; possono essere venerate in silenzio, ma egli non ne cerca la profondità. La moralità è qui forma immanente ed è orientata negativamente: rassegnazione. Sia il Tipo II che il Tipo III sono giunti alla rottura con l'esserci immediato della vita, ma il Tipo II così come lo presenta Kant, come opposizione tra natura e libertà, e il Tipo III così come lo sviluppa Hegel, dove questa opposizione è la via verso un'unità superiore. Entrambi i tipi sono classificabili in senso schilleriano come sentimentali, conoscono entrambi il dolore della scissione. Questo è ciò che distingue così radicalmente il panteismo del Tipo III dal panteismo del Tipo I. Per esso il dolore, anzi il peccato, fa parte della realtà del mondo. Solo in tali contrasti si manifesta la sua più profonda essenza. La riconciliazione, che può essere sempre solo il risultato della scissione, del dolore e del lavoro, rappresenta il vero mistero di questo panteismo. Dilthey, nella sua *Storia della giovinezza di Hegel*, sottolineò questa fase profonda del panteismo di Hegel, che egli ritrova pure in Hölderlin. «Partendo dal punto di vista dell'idealismo oggettivo entrambi colgono la duplicità della vita: su tale tema sarebbe interessante metterli a confronto con Novalis»[(46)]. Anche Novalis, nelle sue opere mature, rientra nel terzo tipo. Dilthey vide in questa sintesi degli opposti nel pensiero dell'unità un'evoluzione del panteismo ad un livello superiore, come sosteneva anche Hegel, ad esempio, nei confronti di Spinoza. Ma questa evoluzione, che rappresenta un approfondimento per la filosofia, non rappresenta un livello superiore né dal punto di vista umano né dal punto di vista artistico, forse lo rappresenta per l'individuo che lo attraversa, come ad esempio Novalis, anche se in questa evoluzione soccombe, però non passando

(46) [Si veda in W. Dilthey, *Storia della giovinezza di Hegel e Frammenti postumi* cit., p. 205].

da un tipo all'altro. La differenza più profonda sta proprio nel fatto che il Tipo I, lì dove è compiuto, si presenta con il suo stesso creare come una rivelazione della vita di questo universo ed è già da sempre quello di cui gli altri vanno alla ricerca. Come Goethe guardava sé stesso stupito e venerava in Mozart una simile produttività, come Schiller la descriveva come un'anima bella e Schelling, nel *Sistema dell'idealismo trascendentale*, la costruiva come la più alta potenza dello sviluppo dell'Io, contenente un'infinità inconscia. È per questo motivo che poc'anzi abbiamo potuto affermare che la profondità di questo tipo risiede nel fatto della sua stessa vita, non nel contesto del suo lavoro, ma nella singola melodia, che è sempre già bella e compiuta. Per il Tipo III, invece, la dissonanza assume un significato positivo. Ecco come nasce qui quello strano bearsi in essa, nel dolore e nel peccato, in tutto ciò che è tensione contrastante della vita. Già per Gottfried von Straßburg(47) il dolore è anche godimento, egli parla di «dolce tormento» e: dolce vita e triste morte, dolce morte e triste vita(48). Questo godimento della morte, il senso di dolcezza del morire in nessuno è più grandioso come in Bach. Ricordo la cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort*(49), in cui la voce dello Spirito Santo, in risposta alla parola morire, canta tutti i misteri

(47) [Gottfried von Straßburg (1180 ca.-1215 ca.) è stato uno dei maggiori poeti cavallereschi del Medioevo tedesco, della cui vita non si hanno notizie sicure, a partire dal suo stesso nome. Rimane certo soltanto ch'egli morì fra il 1210 e il 1220, lasciando incompiuta l'opera a cui è legato il suo nome, il *Tristano* (a cura di Laura Mancinelli, Torino 1985)].

(48) [«Ich wende an eine Unmüßigkeit/Der Welt zu Liebe meine Zeit/Und edlen Herzen zu einer Labe:/Den Herzen, die ich im Herzen habe,/Der Welt, zu der mein Herze hält./Nicht mein' ich ihrer Aller Welt,/Nicht die, von der ich höre sagen,/Sie könne nicht Noth noch Schwere tragen/Und wolle nur in Freuden schweben;/Die laß auch Gott mit Freuden leben!/Doch dieser Welt und ihrer Art/Bleibt meine Rede gern erspart./Ihr Leben und meines scheiden sich./Eine andre Welt, die meine ich,/Die trägt im Herzen unentzweit/Die süße Herbe, das liebe Leid,/Die Herzliebe, die sehnende Noth,/Das liebe Leben, den leiden Tod,/Den lieben Tod, das leide Leben» (Io per amore del mondo/ho dedicato la mia fatica a sollievo dei nobili cuori,/ dei cuori che porto nel mio proprio cuore,/ e a conforto del mondo nel quale il mio cuore è rivolto./Non alludo al mondo di tutti coloro/di cui sento dire/che non sanno sopportare contrarietà alcuna/e si cullano soltanto nei piaceri:/nei piaceri Dio li lasci pur vivere./Non a questo mondo e al suo costume io rivolgo il mio dire;/le nostre vie troppo divergono./Un altro mondo intendo io,/che nutre insieme nel cuore il dolce tormento, il dilettoso dolore,/la gioia del cuore, la desiosa tristezza,/la dolce vita, la triste morte,/la dolce morte, la triste vita): così suonano alcuni versi pronunciati dall'autore ad apertura del *Tristano*). Si veda in Gottfried von Straßburg, *Tristan*, herausgegeben von Karl Marold, Berlin-New York 1977, Bd. 1, p. 4)].

(49) [*Oh eternità, parola folgorante*, è la cantata BWV 20, la seconda delle tre dedicate alla prima domenica dopo la Trinità].

di questa esistenza. Nei *Canti sacri* di Brahms abbiamo un approccio simile alle parole «non ha più nulla da aspettare»[50], ma ha un significato completamente diverso e il «O morte, quanto sei amara»[51] non significa un calarsi nel suo mistero, ma solo il riscatto dall'amarezza di questa vita con i suoi affanni. Hölderlin nell'*Empedocle* e Novalis negli *Inni alla notte* hanno inteso la morte come Bach. Ma una tale unità eraclitea di Ade e Dioniso è solo l'esempio più alto di questo carattere del Tipo III, in cui il momento della opposizione e della sua unità pervade ogni cosa. Proprio come in Hegel, in ogni frase la limitazione, l'antitesi, ne è parte integrante, il sì e il ma, che non resta fuori, ma solo con la sua relazione positiva con il sì costituisce l'intero. Il linguaggio di Hegel, così come la sua formazione delle parole, può essere compreso solo a partire da qui, ma anche in modo del tutto trasparente. L'«essere in sé e per sé», la «storia concettualmente intesa», il suono è sempre centrato su due parole opposte e anche in questo modo vuole essere ascoltato. Ma è specialmente la musica ad essere in grado di esprimere armonicamente questa enigmatica unità degli opposti, di creare, proprio partendo dalle più atroci dissonanze, la più alta conciliazione. Anche qui ancora una volta è Bach a rappresentare l'esempio più grandioso, quando nelle sue doppie fughe lascia che si sviluppi il contrasto tra gli stati d'animo e nelle sue cantate risuonino all'unisono la coscienza del peccato, la speranza della redenzione e la beatitudine della libertà.

6

Ed ora ancora un'ultima cosa, che consente di gettare uno sguardo profondo anche nella multilateralità dell'atteggiamento specificamente artistico, che da sempre viene assunto fin troppo facilmente come dappertutto lo stesso. I primi due tipi esprimono il loro sentimento in

(50) [Sono versetti del terzo Canto sacro tratti dall'*Ecclesiaste* (41, 3). I *Vier ernste Gesänge* (*Quattro canti sacri*) vengono intesi come un inno alla morte, in cui il musicista sceglie i testi sia dal Vecchio che dal Nuovo Testamento. Un senso pessimistico domina nei primi due canti, dove si parla della vanità di ogni cosa terrena. L'atmosfera si rischiara nel terzo canto, su cui si innesta alla fine una evocazione alla morte, liberatrice da ogni angoscia. Il quarto canto esalta la forza dell'amore con le parole dell'Epistola ai Corinti].

(51) [Sono versetti di apertura del terzo canto tratti sempre dall'*Ecclesiaste* (41, 1)].

maniera diretta, il sentimento si traduce direttamente in forma, il ritmo è, per così dire, una scarica, una diretta conseguenza del movimento interno in cui fluisce. Tuttavia, esiste anche un modo completamente diverso e indiretto di esprimere i sentimenti: il passare attraverso il simbolo, l'infondere senso e vita a un fenomeno esterno, l'immergersi in questa oggettività. Questa espressione simbolica esiste ovunque accanto a quella diretta, nella vita morale come nella vita religiosa. Così, nel culto, alle espressioni religiose dirette, come la preghiera, si affiancano il sacrificio o le cerimonie, e anche qui esiste un contrasto tra gli individui, dovuto al fatto che essi o non hanno alcun rapporto con l'espressione simbolica oppure solo in essa raggiungono la piena intensità della loro espressione religiosa. Un altro tipo di espressione simbolica sono i gesti tipici, ovvero, i gesti che non sono l'espressione diretta di uno stato interno, ma costituiscono un linguaggio convenzionale. Nel campo della recitazione la Duse è una figura rappresentativa di tale espressione simbolica attraverso gesti tipici, i quali ai rappresentanti di altre forme di espressione indiretta possono apparire un po' manierati, falsi e artificiosi, ma non occorre che lo siano, così come non occorre che debba essere esteriore la cerimonia religiosa. Nella poesia e nella musica questo tipo completamente diverso di espressione condurrà ovviamente altresì a forme completamente diverse. La lirica moderna, che appartiene principalmente al tipo simbolico, ha preso coscienza di questa differenza, soprattutto nel suo rapporto con la lirica di Goethe, come di un'espressione diretta della commozione. «Ciò che Christian Günther iniziò e Goethe portò al vertice più alto della perfezione umana, ovvero l'assunzione delle esperienze più individuali come elementi portanti e trainanti nella costruzione della poesia, ha conosciuto limiti, rifiuti e trasformazioni a causa della necessità di un'esperienza del mondo fondamentalmente diversa e determinante. Per questo nuovo modo di concepire il mondo l'importante non è conoscere e rimodellare l'anima nelle sue oscillazioni individuali»[52]. «Mettere in luce l'oggettivo, se vo-

(52) [Fritz] Schwiefert, *Rainer Maria Rilke*, [Inaugural-Dissertation der Philosophisch-Historische Fakultät der Universität Freiburg, Strassburg 1913, p. 3] [N.d.A.].

[Johann Christian Günther (1695-1723), poeta tedesco, studiò medicina a Wittenberg e a Lipsia, ma insofferente alla disciplina non riuscì a completare la sua formazione. Le sue poesie furono pubblicate postume nel 1724 e danno testimonianza di un vivo contrasto con i precetti e con i moduli barocchi ancora ampiamente correnti. Incompreso dai contemporanei,

gliamo, nel soggettivo dell'anima, elevare, espandere se stessi attraverso questa costante riflessione fondamentale in una volontà contrapposta completamente a Goethe e al suo tempo, inserirsi nel contesto originario del mondo: ecco, questo è l'essenziale di questa nuova arte»(53). «Le forme di quest'arte sono simboli dell'anima che riconosce se stessa nella totalità del mondo, non in maniera individuale, ma tipica»(54). In tutte le arti questa modalità di espressione indiretta ha peraltro un rapporto speciale con il mito e con le forme e le immagini simboliche delle tappe iniziali dell'arte; inoltre, con tutto ciò che viene chiamato oggetti di scena e personaggi, come la Morte e il Diavolo, la sirena e Pan.

Così anche nella musica le forme nascono o direttamente dall'emozione, dall'espressione di un'emozione interiore, oppure sono figure, motivi, che hanno generalmente un effetto simbolico. Ora credo di capire che il terzo tipo ha una relazione speciale con questa modalità simbolica di espressione. Schweitzer, nel suo libro su Bach(55), ha dimostrato che i suoi temi e il suo linguaggio dei suoni si comprendono solo se si interpreta la figura musicale a partire dal testo come imitazione di un movimento sensibile, anzi, che Bach si è addirittura creato un linguaggio musicale con segni convenzionali, grazie al quale la sua musica riceve, per chi conosce questi segni, un'espressione valida universalmente, così come la possiede il linguaggio verbale. «Quasi tutte le espressioni caratteristiche, che per la loro regolare ricorrenza spiccano nelle cantate e nelle passioni, sono da attribuirsi a circa venti o venticinque temi elementari nati per lo più da immagini visive»(56). «Dal punto di vista della musica pura le armonizzazioni di Bach sono totalmente enigmatiche,

---

solo Goethe riprese appieno la sua maniera, che era quella di fare oggetto della poesia la propria stessa vita].

(53) [F. Schwiefert, *Rainer Maria Rilke* cit., p. 4].

(54) [F. Schwiefert, *Rainer Maria Rilke* cit., p. 5].

(55) Albert Schweitzer, *J.S. Bach*, [Vorrede von Charles Marie Widor], Leipzig 1908 [N.d.A.].

[Albert Schweitzer (1875-1965), medico e filantropo, eccellente musicista e musicologo, teologo, filosofo, biblista, pastore e missionario luterano franco-tedesco, la sua passione per l'organo lo portò ad amare Bach; un amore che agli inizi del 1905 si tradusse nella pubblicazione del suo primo libro, *J.S. Bach. Le musicien-poète* (avec la collaboration de M. Hubert Gillot, Préface de Charles Marie Widor, Lausanne 1905; *J.S. Bach. Il musicista-poeta*, a cura di Pietro Arnaldo Roversi, Milano 1952) in cui, dopo aver descritto la storia della musica del compositore e dei suoi predecessori, analizzò le sue opere più importanti].

(56) [A. Schweitzer, *J.S. Bach* cit., p. 445].

poiché egli non parte da una serie di note, che formano in sé un tutto estetico, ma si lascia guidare dalla poesia e dalla parola»[57]. Forse l'esempio più noto di questo metodo è il «crocifiggetelo» nella *Passione secondo Giovanni*[58], dove la musica imita la croce, il che, ovviamente, va inteso solo simbolicamente, ma proprio per questo conferisce al dolore un carattere tangibile e oggettivo. Analogamente vanno interpretati i soggetti di Wagner. Essi, come lui stesso ha sempre sostenuto, avevano lo scopo di dare alla musica, che è priva di parole, la chiarezza generale del linguaggio. Wagner ha descritto come, in fase di elaborazione, il soggetto gli saltasse oggettivamente fuori come una forma. Ma poiché tali costrutti solidi e ritmicamente rigidi, che non solo trovano espressione momentanea e fluiscono in essa, ma hanno anche un significato oggettivo, entrano nel contesto dell'opera, allora è chiaro che il movimento ritmico dev'essere completamente diverso da quello degli altri due tipi, in cui il sentimento vibra immediatamente al suo interno. Per gli altri due tipi Wagner, ad es., non ha alcun ritmo vivace. Così anche da questo lato si possono ulteriormente approfondire le differenze riscontrate. E analogamente lo sviluppo armonico non è un libero fluire, ma ha un qualche significato, e la singola armonia così come il suo nesso è da questo significato che traggono il loro carattere. Tutta la musica a programma poggia naturalmente su questo principio. Mi viene in mente anche il *Lied* di Wolf rispetto a quello di Brahms. Se Hanslick[59] non capiva l'essenza della musica simbolica, allora rappresentava semplicemente l'estetica degli altri due tipi. Nel momento in cui si è scoperto che anche Bach possedeva quel modo del tutto diverso di usare il linguaggio musicale, fu dimostrato anche ai classicisti che in esso non c'era alcuna deformazione della musica, ma che anche l'essenza della musica non è così semplice, come si è sempre disposti a supporre a primo acchito, che anch'essa, al pari di tutte le altre manifestazioni della vita umana, ha un carattere multiforme.

(57) [A. Schweitzer, *J.S. Bach* cit., pp. 426-427].

(58) [Per un errore sfuggito a Nohl, si rinvia qui alla *Passione secondo Matteo* anziché alla *Passione secondo Giovanni*, dove nel 23. Recitativo (19,17) Pilato esclama appunto il «kreuziget ihn!»].

(59) [Eduard Hanslick (1825-1904), critico musicale e musicologo austriaco, diede un contributo fondamentale affinché l'estetica musicale si orientasse verso uno studio dei problemi musicali su basi scientifiche e su una loro analisi il più oggettiva possibile. È da qui che nacque la cosiddetta *Musikwissenschaft*, ovvero la nostra Musicologia].

7

Per concludere, ancora qualche parola sull'essenza del tipo e sull'utilità che riveste una simile indagine. Il tipo non è un concetto generale, di fronte al quale, data la sua generalità, si trovano tutti i possibili casi e passaggi particolari, che esso non può comprendere, e quindi non è nemmeno un fare «violenza alla multilateralità e alla ricchezza della vita»; non lascia che «le mille differenze caratterologiche della vita reale culminino in cinque oppure in tre oppure in un solo vertice», ma è piuttosto un concetto di essenza. Il tipo porta dentro se stesso la tendenza al proprio sviluppo puro, la piena realizzazione del proprio stile, e il fruitore constata, laddove un artista si discosta dal proprio stile, non solo un dato di fatto, ma un errore. Il tipo porta in se stesso il criterio in base al quale esso decide cosa della realtà assumere dentro di sé e cosa respingere – tutte e due le azioni hanno pari efficacia. E così lo concepiamo, unitamente al suo contenuto, a partire dall'unità posta in lui stesso e non da una unità estrapolata dall'esterno. Per conseguenza, ciò che nell'indagine ci è dato cogliere, è un'intenzione della vita stessa, per cui non la mutiliamo, ma, al contrario, la «comprendiamo» e la chiarifichiamo.

Nel godimento «comprendo» un'opera: ciò significa che non solo sono in qualche modo mosso da essa, ma che questo godimento è un atteggiamento spirituale, in cui l'opera mi si dà come una unità, la quale condiziona tutti i molteplici elementi insiti in essa. Comprendo i colori di un dipinto come posti necessariamente in questa unità, senza riuscire ad esprimere questa necessità; rilevo solo che questo rapporto necessario c'è. Posso seguire una musica come una unità fluida, in cui nulla è arbitrario, insensato, inutile. Comprendo perciò ogni modulazione, l'articolazione, la struttura. Elevare a coscienza e analizzare tali rapporti aumentano perciò il godimento, poiché mettono in luce solo gli aspetti efficaci dell'opera d'arte: come essi si incastrano tra loro, come il rosso si rapporta al verde, il colore alla forma, l'uno e l'altra al tema, come continua e si sviluppa il tema, ecc. Pure l'artista era in possesso di tutti questi rapporti e, in parte, li ha inseriti consapevolmente.

Ma il comprendere scientifico passa ora da qui ad una nuova sfera del comprendere, in cui coglie lo stile di un'opera. Ora comprendo i

singoli tratti, le peculiarità, le proprietà di un'opera come fattori caratteristici, ovvero, come espressione necessaria di un determinato senso. Non basta, quindi, prestare attenzione a questi tratti caratteristici, che distinguono un'opera d'arte da altre ponendola accanto ad altre ancora, ma questi tratti debbono essere compresi come necessari a partire da una unità. Si richiede, cioè, di cogliere l'unità di questa vita interiore e, partendo da essa, chiarificare la forma d'arte in cui essa si rivela.

Da ogni lato estraggo tali rapporti stilistici, unità che dominano una molteplicità di fattori nell'opera d'arte: quelli storici della nazione e della generazione, quelli tipici, come li abbiamo trattati nel nostro discorso, infine quelli oggettivi, come li ha cercati Lessing o Hildebrandt. Ora, però, occorre rilevare: anche questo portare alla luce unità stilistiche nell'opera d'arte è funzionale allo sviluppo del godimento. Non si tratta solo di un classificare un'impressione finale dentro una qualche rubricazione scientifica, ma di individuarvi nuove realtà approfondendo l'impressione. Ciò che fino ad ora sembrava individuale, ora diventa universale, creando così un nuovo criterio di misura per l'individuale. È in questo modo che si sviluppa l'impressione, non limitandosi ad esaurirsi come un dato immutabile.

Infine, ancora un'ultima cosa. Da quanto detto emerge che ogni fenomeno artistico può essere sottoposto a una trattazione stilistica completamente diversa. Ogni trattazione stilistica di tal genere rappresenta un'astrazione dall'unità della vita, la quale lascia dietro di sé un residuo individuale. Sorgono allora tre interrogativi. In primo luogo, come si rapportano tra loro queste diverse legislazioni entro la struttura del molteplice? In secondo luogo, l'individualità può essere completamente scomposta in una tale pluralità di legislazioni? E in terzo luogo, in che modo il valore della realizzazione di tali legislazioni si rapporta al valore dell'individualità?

Che l'individualità dell'opera non possa dissolversi totalmente, anche se non saprò mai se il residuo possa ancora essere sottoposto a un modo di trattazione tipica, emerge dal fatto che essa in ultima analisi è nata da un'unità dell'anima creatrice e contiene, di conseguenza, questa unità e la sua legge individuale. Un approfondimento di questa necessità nasce però proprio dalla giustapposizione di quelle legislazioni, che tuttavia sussistono insieme nell'unità dell'opera d'arte. Ciò che

nell'analisi è diviso, nell'opera d'arte coopera misteriosamente ed è proprio nell'intreccio di questi diversi fattori che è insito qualcosa di specificamente individuale. Questo però non vuol dire che l'individualità sia dovuta essenzialmente solo alla strutturazione di quei diversi fattori l'uno in relazione all'altro, che non esista un'ulteriore configurazione individuale molto specifica di natura elementare; ma un importante segreto dell'individualità, il quale entro certi limiti può ancora essere espresso, lo si è tuttavia con ciò scorto e sarà importante determinare la relazione tra questi fattori, in che misura essa è condizionata oggettivamente e in che misura è individuale. Qui la questione è analoga a quella di un ambito più ristretto: il ritmo. Tutte le teorie ritmiche proposte finora procedono, a quanto mi risulta, in modo unilaterale(60), nella misura in cui si concentrano solo su una componente del complesso di suoni, che è configurabile ritmicamente. L'una si concentra sul lato musicale, sull'altezza e la profondità, l'altra sull'accentuazione, la terza sulla breve e sulla lunga, sul timbro delle vocali, sull'assonanza, etc. Non c'è dubbio che i diversi artisti prediligono per la ritmica aspetti diversi contenuti nel suono. Ma è altrettanto vero che in ogni poesia tutti questi fattori sono contenuti simultaneamente e in qualche modo debbono vibrare all'unisono. Perciò qualunque tentativo d'individuare un ordinamento ritmico così astratto non riesce mai a cogliere la totalità della struttura ritmica vivente. E inoltre: l'individualità dell'artista si esprimerà proprio in questo e ciò che c'è di peculiarmente vitale nell'opera d'arte consiste nel modo in cui queste sequenze individuabili

(60) Ricordo il contrasto della teoria ritmica di Heusler e Sievers, Zitelmann, Behn, Bücher, R. Wagner, etc. [N.d.A.].

[Andreas Heusler (1865-1940), germanista e accademico svizzero, fu un innovatore negli studi sulla metrica e sull'epica germanica, come testimoniano *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung* (1905) e *Nibelungensage und Nibelungenlied* (1922). Si occupò anche di letteratura islandese.

Ernst Zitelmann (1852-1923), giurista, scrittore e docente tedesco, si contraddistinse non solo per il fine acume e la profonda dottrina con cui trattò importanti problemi giuridici, ma anche in qualità di autore di *Der Rhythmus des fünffüssigen Jambus* (1907).

Siegfried Behn (1884-1970), filosofo e psicologo tedesco, lavorò come docente presso l'Accademia pedagogica di Bonn e la *Rheinische-Friedrich-Wilhelms-Universität* di Bonn. Compì indagini sperimentali sul ritmo dei testi letterari e ricerche sui cinque gradi di accento nelle poesie, importanti per la linguistica quantitativa. Tra le sue opere, quelle dedicate al ritmo sono: *Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz: eine experimentelle Untersuchung* (1912) e R*hythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache* (1921)].

astrattamente interagiscono tra loro producendo possibilità completamente diverse. Infatti, le serie ritmiche non seguono naturalmente indipendentemente l'una dall'altra, ma in modo tale che, ad esempio, il timbro delle vocali sorregga i ritmi musicali e il ritmo del senso sia sostenuto e rafforzato dal ritmo temporale – cosa che può essere stabilita in ogni caso con maggiore esattezza – ed è proprio questo ciò che fa la bellezza.

Il problema più difficile, dopotutto, risiede nella valutazione dello stile tipico, da un lato, e dell'individualità, dall'altro, in quel conflitto ultimo tra universale e individuale, che troviamo ovunque. Una cosa è certa, in ogni caso: i più grandi artisti sono sempre anche i testimoni più puri di una legislazione tipica. E così qui si dimostra ancora una volta che quella legislazione non è semplicemente un'astrazione che la teoria proietta dentro la vita allo scopo di classificarla, ma è contenuta nella tendenza della vita stessa. L'artista vuole la legge e purifica l'imponente ricchezza delle sue idee e capricci individuali secondo i fini di simile completa penetrazione e configurazione del molteplice da parte del principio vitale.

ARS INVENIENDI

1. Gustavo Costa
Celestino Galiani e la sacra scrittura
Prefazione di Fabrizio Lomonaco
ISBN 978-88-548-4327-1, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro

2. Manuela Mei
L'intuizione dei pensieri. La pars inferior animae *nella psicologia cognitiva di Christian Wolff*
Prefazione di Luigi Cataldi Madonna
ISBN 978-88-548-4170-3, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 21 euro

3. Vincenzo Cuomo (a cura di)
Carattere e stile
Contributi di Vincenzo Cuomo, Filippo Fimiani, Fabrizio Lomonaco, Felice Ciro Papparo, Fabrizio Scrivano, Fabio Tolledi
ISBN 978-88-548-4388-2, formato 17 × 24 cm, 148 pagine, 12 euro

4. Hermann Nohl
Carattere e destino. Per un'antropologia pedagogica
Prefazione e traduzione di Giovanni Ciriello
ISBN 978-88-548-4405-6, formato 17 × 24 cm, 248 pagine, 15 euro

5. Riccardo De Biase
Tre scritti su Heidegger
ISBN 978-88-548-4571-8, formato 17 × 24 cm, 84 pagine, 8 euro

6. Ippolito Nievo
Storia filosofica dei secoli futuri. Fino all'anno dell'E.V. 2222 ovvero fino alla vigilia in circa della fine del mondo
Ristampa anastatica dell'edizione originale apparsa sulla «Strenna dell'Uomo di Pietra» nel gennaio 1860. A cura di Roberto Amato e Marco Lauri. Prefazione di Giuseppe Panella
ISBN 978-88-548-4819-1, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 10 euro

7. Chiara Fabbrizi
La logica applicata. Logica e condizioni empiriche soggettive nella filosofia di Kant
ISBN 978-88-548-4873-3, formato 17 × 24 cm, 316 pagine, 18 euro

8. Cesare Catà
La passeggiata impossibile. Martin Heidegger e Paul Celan tra il niente e la poesia
Prefazione di Diego Poli
ISBN 978-88-548-5001-9, formato 17 × 24 cm, 320 pagine, 18 euro

9. Alfonso Mirto
Lettere di Antonio Magliabechi a Leopoldo de' Medici (1666–1675)
Presentazione di Fabrizio Lomonaco
ISBN 978-88-548-5371-3, formato 17 × 24 cm, 388 pagine, 22 euro

10. Giacomo Rinaldi, Thamar Rossi Leidi (a cura di)
Il pensiero di Hegel nell'Età della globalizzazione
Atti del Congresso internazionale (Urbino, 3-5 giugno 2010)
Contributi di Stefania Achella, Giovanni Bonacina, Davide D'Alessandro, Klaus-Michael Kodalle, Domenico Losurdo, Alfredo Marini, Douglas Moggach, Wolfgang Neuser, Thomas Posch, Giacomo Rinaldi, Thamar Rossi Leidi, Luigi Ruggiu, Hans-Martin Sass, Helmut Schneider, Massimiliano Tomba, Dieter Wandschneider, Norbert Waszek, Richard D. Winfield
ISBN 978-88-548-5140-5, formato 17 × 24 cm, 536 pagine, 30 euro

11. Mirella Fortino
L'Aufklärung del XX secolo. Origini storiche ed epistemologia del Circolo di Vienna
ISBN 978-88-548-5423-9, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro

12. Vincenzo Cuomo
C'è dell'io in questo mondo? Per un'estetica non simbolica
ISBN 978-88-548-5290-7, formato 17 × 24 cm, 132 pagine, 10 euro

13. Antonia Pellegrino
Una logica per il tempo. Crisi della fondazione logica, idea di storicità ed esperienza religiosa nel primo Heidegger
ISBN 978-88-548-5431-4, formato 17 × 24 cm, 316 pagine, 18 euro

14. Davide Spanio
Il mondo come teogonia. Studi sull'idealismo in Italia dopo Hegel
ISBN 978-88-548-5304-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro

15. Cesare Natoli
Il suono dell'anima. Musica e metafisica nella riflessione filosofica e teologica
ISBN 978-88-548-5732-2, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 15 euro

16. Francesca Brencio
Scritti su Heidegger
Prefazione di Paolo Diego Bubbio
ISBN 978-88-548-5755-1, formato 17 × 24 cm, 160 pagine, 10 euro

17. Giuseppe Gorani
Descrizioni filosofiche, storiche e critiche dei costumi e dei governi dei popoli d'Italia
Presentazione di Alberto Borghini. Traduzione e commento di Daria Ferrero De Bernardi
ISBN 978-88-548-6019-3, formato 17 × 24 cm, 440 pagine, 24 euro

18. Francesco Aqueci
Ricerche semioetiche
ISBN 978-88-548-6052-0, formato 17 × 24 cm, 224 pagine, 21 euro

19. Maria Laura Giacobello
Per un'etica "complessa"
ISBN 978-88-548-6225-8, formato 17 × 24 cm, 156 pagine, 15 euro

20. Rosario Diana
Identità individuale e relazione intersoggettiva. Saggi di filosofia interculturale
ISBN 978-88-548-6228-9, formato 17 × 24 cm, 142 pagine, 10 euro

21. Francesco Tigani
La rinomanza e l'ascolto. Discorsi sulla società, il totalitarismo e la storia
Prefazione di Dario Caroniti
ISBN 978-88-548-6342-2, formato 17 × 24 cm, 140 pagine, 12 euro

22. Salvatore Principe
Descartes e la filosofia trascendentale
Presentazione di Fabrizio Lomonaco
ISBN 978-88-548-6428-3, formato 17 × 24 cm, 160 pagine, 12 euro

23. Herbert Spencer
La sfera propria del governo
Introduzione e traduzione di Roberta Visone
ISBN 978-88-548-6426-9, formato 17 × 24 cm, 142 pagine, 20 euro

24. Giuseppe Guida
Durata e storia. Aspetti di una nuova percezione del tempo agli inizi del Novecento
ISBN 978-88-548-6534-1, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 26 euro

25. Emilio Maria De Tommaso
De summa rerum. Viaggio attraverso le esplorazioni metafisiche del giovane Leibniz (1675–76)
Prefazione di Francesco Piro
ISBN 978-88-548-6602-7, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 25 euro

26. Claudia Megale
Esplorando la coscienza. Filosofia, psicologia e letteratura in Pietro Piovani
Presentazione di Fabrizio Lomonaco
ISBN 978-88-548-6738-3, formato 17 × 24 cm, 240 pagine, 14 euro

27. Giuseppe Cacciatore
Problemi di filosofia della storia nell'età di Kant e di Hegel. Filologia, critica, storia civile
Presentazione di Fabrizio Lomonaco
ISBN 978-88-548-6767-3, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro

28. Julia V. Ivanova, Fabrizio Lomonaco (edited by)
Investigations on Giambattista Vico in the Third Millennium. New Perspectives from Brazil, Italy, Japan and Russia
Preface by Julia Ivanova and Fabrizio Lomonaco. Contributions by Romana Bassi, Daria S. Farafonova, Andrey A. Isérov, Julia V. Ivanova, Fabrizio Lomonaco, Vitalij L. Makhlin, Claudia Megale, Yelena N. Penskaya, Alexandr G. Pogoniailo, Mikhail V. Shumilin, Sertório de Amorim e Silva Neto, Stefania Sini, Pavel V. Sokolov, Tadao Uemura, Elena A. Vishlenkova, Mark A. Youssim
ISBN 978-88-548-6971-4, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 25 euro

29. Salvatore Grandone
L'immagine mediatrice. Bergson storico della filosofia
ISBN 978-88-548-6985-1, formato 17 × 24 cm, 84 pagine, 10 euro

30. Francesco Tigani
Nel mare delle possibilità. Prospetto per una storia dell'idea di Infinito
ISBN 978-88-548-7187-8, formato 17 × 24 cm, 100 pagine, 10 euro

31. Igor Pelgreffi
Scrittura e filosofia. Jacques Derrida interprete di Nietzsche
Prefazione di Manlio Iofrida
ISBN 978-88-548-7455-8, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 14 euro

32. Giovanni Gentile
Scritti
A cura di Gianfranco Giudice. Prefazione di Gianfranco Dalmasso
ISBN 978-88-548-7606-4, formato 17 × 24 cm, 436 pagine, 20 euro

33. Luca Petricone
Aspetti e momenti della speculazione su Dio nella tradizione occidentale. Appunti per una breve storia filosofica di un concetto
Presentazione di Paolo Marolda
isbn 978-88-548-7760-3, formato 17 × 24 cm, 148 pagine, 10 euro

34. Francesco Paolo Raimondi
Giulio Cesare Vanini nell'Europa del Seicento. Seconda edizione aggiornata
isbn 978-88-548-7894-5, formato 17 × 24 cm, 936 pagine, 42 euro

35. Edvige Di Ronza
Scienza infelice. Filosofia ed ecologia, oggi
Presentazione di Fabrizio Lomonaco
isbn 978-88-548-8140-2, formato 17 × 24 cm, 248 pagine, 12 euro

36. Andrea Bocchetti
Per una storia dell'io. Un nesso impensabile: Descartes–Nietzsche
Presentazione di Fabrizio Lomonaco
isbn 978-88-548-8462-5, formato 17 × 24 cm, 188 pagine, 52 euro

37. Salvatore Grandone
Struttura, imitazione, evento. La filosofia della vita in Henri Bergson
isbn 978-88-548-8541-7, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 16 euro

38. Ernesto Paolozzi
Benedetto Croce. La logica del concreto e il dovere della libertà
Prefazione di Giuseppe Gembillo
isbn 978-88-548-8529-5, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro

39. Andrea Pinazzi
Attualismo e problema giuridico. La filosofia del diritto alla scuola di Giovanni Gentile
Prefazione di Marcello Mustè
isbn 978-88-548-8648-3, formato 17 × 24 cm, 304 pagine, 15 euro

40. Stefano Sangiorgio, Marco Simionato, Luigi Vero Tarca (a cura di)
A partire da Severino. Sentieri aperti nella filosofia contemporanea
Contributi di Dario Berti, Laura Candiotto, Andrea Dal Sasso, Tiziana Mattiazzi, Federico Perelda, Attilio Pisarri, Andrea Sangiacomo, Stefano Sangiorgio, Marco Simionato, Luigi Vero Tarca
isbn 978-88-548-8449-6, formato 17 × 24 cm, 332 pagine, 16 euro

41. Giovanni Ciriello
Stratificazione e polarità del vivente. Saggio sull'antropologia di Herman Nohl

ISBN 978-88-548-9473-0, formato 17 × 24 cm, 184 pagine, 11 euro

42. Wilhelm Dilthey
Archivi di letteratura e altri scritti

Traduzione e cura di Giovanni Ciriello. Prefazione di Fulvio Tessitore
ISBN 978-88-548-9538-6, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro

43. Mariangela Caporale
Povertà è sua madre

ISBN 978-88-548-9865-3, formato 17 × 24 cm, 148 pagine, 10 euro

44. Rosa Spagnuolo Vigorita
Accoglienza, fecondità, trascendenza. Dis–dire il soggetto con Emmanuel Lévinas

ISBN 978-88-255-0383-8, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 10 euro

45. Fabrizio Lomonaco
EroicaMente Vico

Contributi di Romana Bassi, Sertório de Amorim, Rosario Diana, Julia V. Ivanova, Fabrizio Lomonaco, Claudia Megale, Silva Neto, Stefania Sini, Pavel V. Sokolov, Francesco Valagussa
ISBN 978-88-255-0978-6, formato 17 × 24 cm, 160 pagine, 10 euro

46. Giuseppe Guglielmi (a cura di)
In dialogo con Bernard J.F. Lonergan. Scritti in onore di Rocco Pititto

Contributi di Edoardo Cibelli, Francesco De Carolis, Adriana Gini, Pasquale Giustiniani, Giuseppe Guglielmi, Alfonzo Lanzieri, Fabrizio Lomonaco, Saturnino Muratore, Rocco Pititto, Nicola Rotundo, Cloe Taddei Ferretti, Antonio Trupiano
ISBN 978-88-255-0895-6, formato 17 × 24 cm, 248 pagine, 11 euro

47. Piergiorgio Della Pelle (a cura di)
Introduction a K. Marx Le Capital. Edizione critica con il testo italiano a fronte e le repliche di Turati, Guindani, Bissolati e Lafargue

ISBN 978-88-255-1409-4, formato 17 × 24 cm, 316 pagine, 18 euro

48. Salvatore Grandone
Lucrezio e Bergson. La ricezione del De rerum natura in Francia nel XIX secolo

ISBN 978-88-255-1679-1, formato 17 × 24 cm, 136 pagine, 13 euro

49. Giovanni Turco
Sentieri della logica e responsabilità dell'intelligenza. Il pensiero filosofico di Michele Malatesta
isbn 978-88-255-3863-2, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 15 euro

50. Francesco De Carolis (a cura di)
Da Tommaso Campanella a Pasquale Galluppi. Il filosofo e la città (im)possibile
Contributi di Romeo Bufalo, Francesco De Carolis, Fabrizio Lomonaco, Giovanni Macrì, Luciano Malusa, Luciano Meligrana, Rocco Pezzimenti, Rocco Pititto, Fabio Seller, Pasquale Ventrice
isbn 978-88-255-4114-4, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 14 euro

51. Giovanni Ciriello
Coscienza storica, relativismo e filosofia. Studio su Dilthey e Simmel
isbn 978-88-255-4064-2, formato 17 × 24 cm, 320 pagine, 18 euro

52. Rossella Gaglione
Una promenade nella "musicologia satirica". Vladimir Jankélévitch e Giovanni Morelli
Presentazione di Gianfranco Vinay
isbn 979-12-218-0240-5, formato 17 × 24 cm, 180 pagine, 15 euro

53. Herman Nohl
Il movimento tedesco. Lezioni e saggi sulla storia dello spirito dal 1770 al 1830
isbn 979-12-218-0711-0, formato 17 × 24 cm, 700 pagine, 40 euro

54. Gaetano Origo
Descartes tra scienza e teologia
isbn 979-12-218-0859-9, formato 17 × 24 cm, 154 pagine, 16 euro

55. Herman Nohl
Lezioni sulla coscienza storica
isbn 979-12-218-1209-1, formato 17 × 24 cm, 256 pagine, 25 euro

56. Giuseppe Guglielmi
Produzioni dell'origine. Filosofia e teologia a confronto
isbn 979-12-218-1420-0, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro

57. Davide Spanio
Serietà della contraddizione. Oltre Parmenide
isbn 979-12-218-1311-1, formato 17 × 24 cm, 224 pagine, 18 euro

58. Herman Nohl
Friedrich Schiller. Un corso di lezioni
Traduzione, Introduzione e Note a cura di Giovanni Ciriello
ISBN 979-12-218-1739-3, formato 17 × 24 cm, 232 pagine, 20 euro

59. Annunziata Pantaleone
Il linguaggio delle origini: contributo allo studio delle fonti classiche di Vico. Il Cratilo *di Platone*
ISBN 979-12-218-2093-5, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 15 euro

60. Wilhelm Dilthey
Friedrich Schiller
Traduzione, Introduzione e Note a cura di Giovanni Ciriello
ISBN 979-12-218-2092-8, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 20 euro

61. Paul Rée
L'illusione della libertà della volontà. Le sue cause e le sue conseguenze
a cura di Simona Apollonio
ISBN 979-12-218-1986-1, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 14 euro

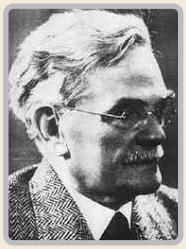
62. Herman Nohl
Stile e visione del mondo
Traduzione, Introduzione e Note a cura di Giovanni Ciriello
ISBN 979-12-218-2664-7, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 20 euro

Finito di stampare nel mese di maggio del 2026
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma

ARS INVENIENDI / 62
COLLANA DIRETTA DA FABRIZIO LOMONACO

STILE E VISIONE DEL MONDO

Assimilando fino in fondo la lezione di Dilthey, rimeditando altresì quella proveniente dal magistero di Herder, di Winckelmann e di Schiller, la dottrina delle visioni del mondo, delineata da esigenze già teoreticamente ambiziose del giovane Nohl e applicata alla produzione pittorica e musicale, costituisce senza dubbio un ampliamento significativo delle istanze moderne sul tema. In particolare, essa trova la sua specifica originalità nel non ridursi a un puro e semplice affinamento di un'istanza ermeneutica intesa in senso strumentale. Distillata attraverso il crogiuolo della storia concepita schleiermacherianamente come scienza etica, essa è sì comprensione, ma al contempo è anche rispetto e riconoscimento della multilateralità della vita, della polidimensionalità dell'esistenza, dell'espansione dell'individuo nel suo sforzo di perenne perfezionamento, che è attitudine universalizzante dell'azione dell'uomo, nel suo collaudo esistenziale sul banco di prova che è la storia. È considerazione critica non della ragione come *logos*, come assoluto logico nel quale trova giustificazione e perfezionamento il reale come suo riflesso, ma delle insanabili ragioni antinomiche dell'esistere, che l'arte musicale più delle altre riesce a far trasparire e a comprendere.



HERMAN **NOHL**

(Berlino 1879-Gottinga 1960), filosofo, storico e teorico della pedagogia, fu allievo a Berlino di Friedrich Paulsen e di Wilhelm Dilthey, con il quale conseguì l'abilitazione in filosofia a Jena nel 1908. Dal 1920 fu docente di pedagogia e filosofia a Gottinga e nel 1949 nominato professore emerito. Tra i principali rappresentanti della cosiddetta Scuola diltheyana, in particolare per quanto riguarda lo sviluppo della pedagogia come scienza particolare dello spirito, nutrì molteplici interessi filosofico-scientifici, come stanno a testimoniare i suoi seguenti scritti principali: *Sokrates und die Ethik* (1904), *Pädagogische und politische Aufsätze* (1919), *Stil und Weltanschauungen* (1920), *Jugendwohlfahrt. Sozialpädagogische Vorträge* (1927), *Handbuch der Pädagogik* (1928-1933), *Einführung in die Philosophie* (1935), *Die ästhetische Wirklichkeit* (1935); *Charakter und Schicksal. Eine pädagogische Menschenkunde* (1938), *Die sittlichen Grunderfahrungen. Eine Einführung in die Ethik* (1939), *Fridrich Schiller. Eine Vorlesung* (1954), *Erziehergestalten* (1958).

ISBN 979-12-218-2664-7

20,00 EURO