

Albert Meier*

«Come tutto è diverso presso noi moderni!»

L'invenzione del Classicismo come progetto romantico

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-meie>

*Nonostante le mie campagne sterminatrici
contro il romanticismo, io stesso rimasi sempre
un poeta romantico [...].*

Heinrich Heine

In cosa si differenzino e si contraddicano il classicismo dei «Weimarer Kunstfreunde» («Amici weimariani dell'arte») e il romanticismo del Circolo jenese intorno a Friedrich Schlegel, appare in maniera esemplare dagli opposti giudizi da loro formulati sui «disegni a contorno» di John Flaxman che hanno per contenuto l'*Iliade* e l'*Odissea*, la *Divina Commedia* nonché quattro tragedie di Eschilo; disegni che ottennero verso la fine del Settecento, nelle stampe di Tommaso Piroli, un successo straordinario in tutta Europa. Nella sua ampia recensione pubblicata nel 1799 sulla rivista «Athenaeum», August Wilhelm Schlegel elogia la qualità innovativa del tentativo di Flaxman di far interagire poesia e grafica nel *medium* di una rappresentazione visiva di testi letterari:

Perché non ci dovrebbe essere un accompagnamento pittorico della poesia, simile a quello musicale? [...] Così si godrebbe il raro ma affascinante spettacolo della cooperazione di due arti, in armonia e senza servaggio. L'artista figurativo ci metterebbe a disposizione un nuovo organo con il quale sentire il poeta, e questi tradurrebbe a sua volta nel suo elevato vernacolo la lingua cifrata delle linee e delle forme. (A.W. Schlegel 1799, 203; tr. it. 464)

A differenza dalla prassi tradizionale delle incisioni, che rendono i libri più costosi ma non posseggono alcun valore estetico proprio (*ibid.*, 205), il vantaggio degli schizzi di Flaxman consisterebbe nel fatto che essi non raddoppiano l'originale poetico, ma si limitano a sobrie allusioni, agendo in tal modo nella stessa maniera indiretta della poesia stessa: con i suoi puri contorni Flaxman non pone davanti agli occhi l'episodio rappresentato in un'elaborazione pittorica definitiva, ma ne suggerisce solamente i motivi centrali. La parsimonia del disegno di Flaxman evita quindi di imporre autoritativamente all'osservatore

* Traduzione di Alessandro Costazza.

una determinata illustrazione; invece di prendere atto passivamente di ciò che qualcun altro ha già realizzato concretamente, il lettore può trasferirsi attivamente con la propria fantasia individuale nella scena e lasciare libero sfogo all'immaginazione:

Il vantaggio più importante consiste nel fatto che più l'arte si ferma alle prime leggere allusioni, più agisce in maniera simile alla poesia. I suoi segni diventano quasi geroglifici simili a quelli del poeta; la fantasia viene invitata a integrare e a creare autonomamente secondo l'impulso ricevuto, invece che farsi prendere prigioniera dall'appagamento che le deriva dal quadro completato. (*ibidem*; tr. it. 465)

Goethe ha preso decisamente le distanze da questa lode di Flaxman, dapprima in una lettera a Johann Heinrich Meyer del primo aprile 1799, rifiutandosi di riconoscere nel «dio dei dilettanti» inglese un vero artista¹. Johann Heinrich Meyer stesso, l'alleato di Goethe nella battaglia classicista, sottolinea in maniera più dettagliata nell'*Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (*Progetto di una storia dell'arte del diciottesimo secolo*), che costituisce la parte centrale di *Winkelmann und sein Jahrhundert* (*Winckelmann e il suo secolo*, 1805), come i lavori di Flaxman e persino i suoi disegni più riusciti abbiano un valore solo come abbozzi ovvero come primi approcci, mentre a causa della loro astrattezza non potrebbero assolutamente venir messi sullo stesso piano di vere e proprie opere d'arte in sé compiute:

Non vi è dubbio che negli schizzi ricordati si trovi qualche pensiero felice; [...] nondimeno anche il più riuscito di questi pezzi deve essere considerato solo come un pensiero appena abbozzato e solo in quanto tale degno di approvazione. Dichiararli opere d'arte che resistono a un esame approfondito significa disconoscere la vera arte, che richiede la compiutezza; imitare questa maniera è dannoso. (Goethe 1805, 305)

In questo rifiuto di tutto ciò che è esteticamente non compiuto (*ibidem*)² si manifesta la fondamentale differenza di gusto che distingue chiaramente il classicismo del progetto dei «Propyläen» dal romanticismo dell'«Athenaeum» e comporta principi di stile assolutamente contrapposti. A differenza dei fratelli Schlegel, che riguardo a Flaxman vengono denigrati implicitamente da Meyer e Goethe quali «amici degli schizzi di ogni genere» (*ibidem*),³ agli «Amici weimariani dell'arte» importa soprattutto – nella tradizione del

¹ «Per un caso fortunato ho visto tutte le stampe di Flaxmann e capisco perfettamente come egli possa essere il dio dei dilettanti», citato dal commento a un saggio pubblicato dal lascito di Goethe solo nel 1896 (Goethe 1805, 144-145; commento 1027-1028). Sul dibattito attorno a Flaxman cf. Oesterle 1999; cf. anche Kurbjuhn 2014 e Schuster 2014.

² «Uno schizzo osato velocemente nelle arti figurative, una poesia improvvisata possono contenere bensì parti singole ben riuscite, ma per tale via non riuscirà mai un'intera poesia buona o un quadro che soddisfi il conoscitore».

³ «Dite ciò che volete, voi amici degli schizzi di ogni genere! Anche il talento produrrà, potrà produrre qualcosa di lodevole solo quando mette in moto tutte le sue forze, si applica seriamente, porta a compimento con amore e diligenza costante».

principio oraziano *simplex et unum* – quella coesione estetica che essi riconoscono quale caratteristica di tutte le produzioni artistiche greco-romane e che pongono quindi come metro di giudizio anche per le future opere della modernità. In questo senso Karl Philipp Moritz ha riconosciuto nei suoi scritti estetici romani la «totalità» dell'organizzazione estetica quale principio guida della bellezza antica: tutti i dettagli di un'opera devono accordarsi tra di loro in modo tale da interagire in assoluta armonia e perdersi per così dire nel loro contributo al funzionamento organico del tutto⁴. L'arte «classica» può esistere di conseguenza solo come realizzazione del «bello»:

Poiché l'essenza del bello consiste nella sua *compiutezza* in sé, l'ultimo punto mancante gli nuoce come se gliene mancassero mille, perché quel punto sposta tutti gli altri dal luogo in cui dovrebbero stare. E una volta mancato questo *punto della compiutezza*, un'opera d'arte non vale la fatica che costa iniziarla e il tempo che serve ad eseguirla; precipita al di sotto del cattivo fino nell'inutile, e la sua esistenza deve necessariamente finire a causa dell'oblio in cui essa affonda. (Moritz 1788, 975; tr. it. 79)

In contrasto con ciò, Friedrich Schlegel constata già nel suo saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* (*Sullo studio della poesia greca*, 1795-1796) come la bellezza, consistente nella coesistenza di molteplicità, unità e totalità⁵, che era 'naturale' per l'antichità classica, possa rappresentare per il presente solo un ideale perduto e come, fino a prova contraria, «nessuna opera della modernità né l'intera epoca della poesia ha mai raggiunto il culmine di perfezione estetica» (F. Schlegel 1795-1796, 269; tr. it. 69-70). La modernità deve perciò rinunciare alla pretesa di totalità classica (F. Schlegel 1802-1804, 80)⁶ e accontentarsi di propagare il 'frammento' nella sua voluta incompiutezza quale paradossale surrogato dell'autoreferenzialità classica: «Un frammento deve essere, simile a una piccola opera d'arte, completamente separato dal mondo circostante e in se stesso compiuto come un riccio»⁷. In quanto «riccio», però, l'opera d'arte romantica rimane comunque, in accordo paradossale con l'estetica di Weimar⁸, una «totalità» – per quanto precaria –, che può distinguersi da tutto quanto è fuori di essa perché ha in se stessa una complessità sufficiente.

⁴ «Perché ciò riluce dalle opere d'arte degli Antichi, anche da quelle di fattura mediocre, che tutte le parti singole sono subordinate e ogni opera è stata elaborata con riferimento continuo alla totalità» (Moritz 1792, 662).

⁵ «Quelle tre componenti della bellezza – molteplicità, unità e totalità – non sono altro che altrettanti modi in cui l'uomo puro nel mondo può giungere alla sua esistenza reale, diversi punti di contatto dell'animo con la natura» (F. Schlegel 1795-96, 290; tr. it. 84).

⁶ «La visione dell'arte deve ora rimanere frammentaria, poiché l'arte stessa non è altro che un frammento, una rovina di tempi passati» (F. Schlegel 1802-1804, 80).

⁷ «Athenaeum», frammento 106 (F. Schlegel 1798; tr. it. in *Athenaeum 1798-1800*, 180).

⁸ «Ogni parte di un intero deve avere in questo modo più o meno relazioni all'intero stesso, laddove invece l'intero, considerato come intero, non richiede alcuna relazione ulteriore con alcunché di esterno» (Moritz 1788, 967; tr. it. 72).

Sottolineando la propria frammentarietà e marcando attraverso una bruttezza calcolata la propria insufficienza rispetto all'antichità, un'opera romantica può e deve proprio per questa sua manchevolezza costitutiva far sentire concretamente cosa sarebbe la perfezione artistica. In altri termini: l'appagamento derivante dalla vera riuscita dell'opera viene negato, affinché l'idea dell'ideale non più raggiungibile si affermi almeno *ex negativo*, producendo in quanto profonda delusione una *Sehnsucht*, un desiderio o una 'nostalgia', che nel dolore permette di intuire cosa sarebbe la reale felicità di fronte a una bellezza ideale. L'ottimismo classicista deve al contrario credere alla possibilità di una fattuale *aemulatio* della bellezza formale dell'antichità, per realizzare nel mondo moderno del Nord attraverso il *medium* dell'arte un surrogato di quella greccità perduta e rimpianta.

Date queste premesse, non è un caso che la teoria estetica romantica venga sviluppata nel campo della pittura, della musica e in particolare della poesia, mentre l'estetica degli «Amici weimariani dell'arte» si concentra sulle opere della scultura⁹. La materialità di una scultura incarna più di ogni altro *medium* artistico la pretesa di compiutezza, poiché con la sua presenza fisica si manifesta quale totalità persino quando si ha a che fare con un torso: la scultura può essere bensì toccata e ammirata da tutte le parti, rimanendo tuttavia sempre e immutabilmente la stessa, senza dipendere in questa sua oggettività da un pubblico. Completamente diversa è la situazione di quelle arti che Hegel nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik (Lezioni di estetica)* definisce genuinamente «romantiche» a causa della loro immaterialità¹⁰. Già la pittura ha bisogno dell'occhio dell'osservatore affinché le sue forme e i suoi colori producano un «quadro»; ancor di più la musica ha luogo solo nell'ascoltatore e proprio in quanto lettura la poesia – la più astratta delle arti – ha luogo solo nella coscienza individuale e assolutamente soggettiva dei suoi lettori.

Ne consegue coerentemente, che nessuno dei due Classici weimariani abbia praticato nei propri lavori poetici ciò che nello stesso periodo prescriveva agli autori delle arti visive: Friedrich Schiller non solo si concede con la *Jungfrau von Orleans (La pulzella d'Orléans, 1801)* una «tragedia romantica», ma scrive anche con il *Geisterseher (Il visionario, 1787)* un *best-seller* secondo lo schema del «romanzo massonico» allora molto di moda, allontanandosi poi per molti versi dai principi formali dei classici attici persino nel progetto strettamente classicistico della *Braut von Messina (La sposa di Messina, 1803)*. Goethe non affronta mai nei suoi scritti estetici per i «Propyläen» la dimensione poetologica del programma weimariano di 'antichizzazione', ma fornisce piuttosto attraverso il romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795)* l'opera di riferimento di un «libro ro-

⁹ August Wilhelm Schlegel definisce perciò il «principio romantico» come il contrario dell'atto dell'isolare tipico delle arti plastiche: «Fusione generale, tirare di qua e di là, prospettive verso l'infinito» (A.W. Schlegel 1963, 439).

¹⁰ Cf. Hegel 1976, Parte terza, sezione terza, 883 ss.: *Le arti romantiche*.

mantico»¹¹ e porta a termine la prima parte del suo *Faust* (1808) decisamente 'nordico' – per non parlare poi degli esperimenti formali modernistici nelle *Wahlverwandtschaften* (*Le affinità elettive*, 1809) o nei *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*, 1821) o addirittura di opere come il *West-östlicher Divan* (*Divano occidentale-orientale*, 1819) o la seconda parte del *Faust* (1832). Detto in sintesi, ciò significa che anche i Classici weimariani producono, in quanto poeti, in maniera romantica, poiché sono coscienti del fatto che un'estetica coerentemente classicista può rivendicare validità nel contesto della modernità tutt'al più nel campo particolare delle arti visive, mentre per la poesia una simile oggettività della bellezza non è più assolutamente possibile.

Se in questa prospettiva si deve constatare che le differenze stilistiche nella poesia dei Classicisti e dei Romantici sono solo differenze di grado e che l'*Iphigenie auf Tauris* (*Ifigenia in Tauride*, 1787) di Goethe si allontana dal modello euripideo forse ancora di più di quanto faccia lo *Ion* (*Ione*, 1803) di August Wilhelm Schlegel, è l'opposto rapporto con l'«Ideale», più teorico che pratico, a permettere di riconoscere una consonanza di fondo delle relative motivazioni. Tanto i classici che i romantici reagiscono alla sconfessione – da un punto di vista della critica della civiltà – di tutte le illusioni legate alla promessa dell'Illuminismo eudemonistico, secondo cui una crescente razionalità avrebbe portato all'interno di un processo di continuo perfezionamento a una sempre maggiore felicità: «le nostre anime si son corrotte a misura che le nostre scienze e le nostre arti sono progredite verso la perfezione» (Rousseau 1750, 9; tr. it. 6). Ciò che più tardi Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Karl Marx analizzeranno, ognuno a suo modo, come «alienazione», ha la sua comune origine nella diagnosi di Jean-Jacques Rousseau, secondo il quale il progresso delle facoltà tecniche dovuto alla crescente divisione del lavoro avrebbe reso gli uomini meno liberi di prima, poiché la specializzazione del singolo è indissolubilmente legata alla dipendenza reciproca di tutti da tutti:

Da che bisognarono uomini per fondere e forgiare il ferro, occorsero altri uomini per nutrir quelli. È così che l'ineguaglianza naturale si sviluppa insensibilmente con quella di combinazione e che le differenze degli uomini, sviluppate attraverso le differenze delle circostanze, diventano più sensibili, più permanenti nei loro effetti, e cominciano a influire nella stessa proporzione sulla sorte dei singoli. (Rousseau 1755, 173-174; tr. it. 64-65)

Non vi fu un altro paese che accolse in maniera tanto favorevole quanto la Germania questa provocazione di pessimismo culturale, secondo cui il pensiero razionale sarebbe innaturale e trasformerebbe l'uomo in un animale decaduto:

La maggior parte dei nostri mali sono opera nostra, e noi [...] li avremmo evitati quasi tutti conservando il modo di vivere semplice, uniforme e solitario che ci

¹¹ «Un romanzo è un libro romantico» (F. Schlegel 1800, 335; tr. it. 216).

era stato prescritto dalla natura. Se essa ci ha destinati ad essere sani, oso quasi assicurare che lo stato della riflessione è uno stato contro natura e che l'uomo che medita è un animale depravato. (*ibid.*, 138; tr. it. 46)

L'idea che ogni accrescimento del dominio sulla natura debba essere pagato con un crescente deterioramento della natura umana si trova così di frequente nella letteratura tedesca attorno al 1800¹², che Heinrich von Kleist la presenta già come *topos*, molto probabilmente con intenzione ironica, nel suo *Über das Marionettentheater* (*Sul teatro delle marionette*, 1810):

Io dissi allora che sapevo benissimo quali gravi perturbamenti rechi la coscienza nella grazia naturale dell'essere umano. A causa di una sola osservazione un mio giovane conoscente aveva perduto, si può dire davanti ai miei occhi, la sua innocenza, e malgrado ogni sforzo possibile e immaginabile non era riuscito mai più, in seguito, a ritrovare quel paradiso. (Kleist 1810, 430; tr. it. 1018)

Il rousseauismo tedesco ha trovato il suo *locus classicus* nella sesta lettera di *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Dell'educazione estetica dell'uomo*, 1794), dove Schiller sviluppa la sua analisi scettica del presente a partire dal contrasto tra l'umanità presente e i Greci¹³, fornendo così la base per tutte le successive considerazioni classico-romantiche:

Allora, con quel bel risveglio delle forze spirituali, sensi e spirito non avevano ancora un dominio rigorosamente distinto [...]. Per quanto in alto salisse, la ragione si traeva sempre dietro amorosamente la materia, e per quanto sezionasse con sottile minuzia, non mutilava mai. [...] Come ben altrimenti avviene presso di noi moderni! Perché anche presso di noi l'immagine della specie è proiettata, ingrandita nei singoli individui – ma in frammenti, non in varie combinazioni, così che si deve andar cercando da individuo ad individuo per ricomporre la totalità della specie. (Schiller 1794, 582; tr. it. 17-18)

Confrontata con il 'massimo' greco, ogni evoluzione culturale appare da allora quale necessario e fatale affare in perdita, all'interno del quale la stirpe in quanto tale compie dei progressi, proprio perché il singolo è esposto all'inevitabile 'frammentazione' della sua natura:

Le confesserò volentieri che per quanto poco possa giovare agli individui questo sminuzzamento del loro essere, tuttavia la specie non avrebbe potuto progredire in nessun altro modo. (*ibid.*, 586; tr. it. 23)

¹² Cf. ad esempio la famosa *Deutschland-Schelte* (rimprovero ai Tedeschi) nell'*Hyperion* di Hölderlin: «non mi posso immaginare un popolo più dilacerato dei Tedeschi. Vedi operai, ma non uomini, pensatori, ma non uomini, sacerdoti, ma non uomini, padroni e servi, giovani e gente posata, ma non uomini ... non è tutto ciò simile a un campo di battaglia, dove giaccio mescolate l'un l'altre, mani, braccia, tutte le altre membra, mentre il sangue vitale versato si disperde nella sabbia?» (Hölderlin 1994, 168; tr. it. 172).

¹³ «Ma osservando con qualche attenzione il carattere del nostro tempo, dobbiamo meravigliarci del contrasto che esiste tra l'odierna forma di umanità e l'antica, specialmente la greca» (Schiller 1794, 581-582; tr. it. 16-17).

Solo il Bello è in grado, secondo Karl Philipp Moritz, di offrire attraverso una giustificazione tragica¹⁴ una consolazione per il fatto che ogni uomo, in quanto puro strumento per un fine, deve essere e rimane, *no lens volens*, un 'martire' della verità¹⁵.

Il confronto istituito da Rousseau tra la 'totalità' originale e l' 'unilateralità' moderna dispiega già in Schiller quella dinamica che motiverà poi anche le riflessioni parallele nel Circolo dei romantici di Jena. Poiché il presente appare come deficitario, il processo di civilizzazione messo in moto dallo sviluppo delle singole forze viene visto come allontanamento necessario da un punto di partenza ideale, il quale nasconde tuttavia in sé, per un rovesciamento dialettico, la speranza di poter riconquistare ad un livello superiore la 'totalità' sacrificata al progresso:

Dev'essere dunque falso che il perfezionamento delle singole facoltà rende necessario il sacrificio della loro totalità; oppure, se anche la legge della natura tendesse a questo, dev'essere possibile a noi di ristabilire nella nostra natura, per mezzo di un'arte più alta, questa totalità che l'arte ha distrutto. (*ibid.*, 588; tr. it. 25-26)

In tal modo si afferma il processo di pensiero triadico, che fa discendere dalla riflessione sentimentale di tutte le mancanze reali la promessa di un'alternativa migliore, realizzabile in un modo o nell'altro in futuro (o alla quale si crede perlomeno sia possibile avvicinarsi sempre di più). Se nell'interesse dell'evoluzione culturale ci si è dovuti allontanare dalla natura attraverso il ragionamento, proprio per questo motivo si potrà ritornare ad essa sulla via di una nuova e superiore razionalità:

Questo quadro, Ella mi dirà, assomiglia senza dubbio all'umanità presente, ma in generale anche a tutti i popoli inciviliti, perché tutti indistintamente devono, sofisticando, separarsi dalla natura prima di poter ritornare ad essa per mezzo della ragione. (*ibid.*, 581; tr. it. 16)

L'entusiasmo razionale di stampo kantiano di Schiller non può ammettere, evidentemente, che ogni uomo sia per sempre destinato a servire come individuo l'interesse della specie: «Ma l'uomo può essere destinato a trascurare se stesso per uno scopo qualsiasi?» (*ibid.*, 588; tr. it. 25). Da questa argomentazione deriva in Schiller il progetto di un' 'educazione estetica', che promette

¹⁴ «Ma le sofferenze sono terribili solo per l'individuo, mentre nella specie diventano belle – appena la specie si completa nell'individuo, il suo dolore si separa da lui e trapassa nella apparenza, come la sensazione trapassa nella formazione. Quel che dell'essenza formatrice si distrugge, è il suo fantasma, la nobile esistenza rimane» (Moritz 1788, 988; tr. it. 89).

¹⁵ «[...] [L]a verità farà martiri finché la filosofia dovrà avere per suo compito principale la lotta contro l'errore. / Per quanto dunque questo separato perfezionamento delle facoltà umane possa essere vantaggioso alla totalità del mondo, non si può negare che gli individui che vi sono soggetti soffrono della maledizione di questo scopo mondiale» (Schiller 1794, 588; tr. it. 25).

di risolvere il problema principale del contrasto tra natura e cultura nell'idea di 'Stato estetico'. Solamente la bellezza può condurre alla libertà¹⁶, perché sullo sfondo della formula kantiana del «piacere disinteressato», solo il Bello consente di superare l'individualizzazione e di trasmettere in tal modo l'esperienza della totalità: «Solo il bello noi godiamo come individui e come specie contemporaneamente, cioè come rappresentanti della specie. [...] La bellezza sola rende felice tutto il mondo, e ogni essere dimentica i suoi limiti finché subisce il suo fascino» (*ibid.*, 668; tr. it. 113).

In questa prospettiva Schiller non ha bisogno tanto dell'opera d'arte veramente bella, simile nella sua compiutezza interna all'ideale greco nella sua realtà fattuale, quanto piuttosto dell'opera d'arte in quanto idea regolativa. Le sue riflessioni in *Über naive und sentimentalische Dichtung (Sulla poesia ingenua e sentimentale, 1795-1796)* preludono alle critiche romantiche sulle mancanze della modernità, quando egli definisce i poeti come i veri «conservatori della natura», che di fronte all'alienazione universale dalla natura si pongono come suoi «testimoni» ovvero come suoi «vendicatori»:

I poeti sono ovunque, e per definizione, i conservatori della natura. Quando non possono più esserlo compiutamente e già sperimentano in loro stessi l'influsso devastante di forme arbitrarie e artificiose, oppure hanno dovuto combattere un simile influsso, allora essi si presentano come i testimoni e i vendicatori della natura. (Schiller 1795-1796, 712; tr. it. 31)

Anche Schiller non lascia dubbi a questo proposito sul fatto che la perdita ingenuità non possa assolutamente venir riconquistata in quanto tale; esattamente come Friedrich Schlegel, nemmeno lui trae tuttavia da questo riconoscimento alcuna conclusione pessimistica, considerandola anzi una speranza tanto più valida per il futuro. Anche se l'uomo 'coltivato' non potrà mai raggiungere di nuovo completamente quella perfezione che in passato sembra essere stata propria dell'uomo 'naturale', egli può tuttavia superare quest'ultimo per il fatto di guadagnarsi il continuo avvicinamento alla totalità originaria attraverso la forza della propria ragione e della propria volontà, mentre l'agognata identità con se stesso era un tempo semplicemente concessa in dono all'uomo naturale:

Ma poiché l'ideale è un infinito che egli non può raggiungere mai, l'uomo colto nel suo genere non può divenire perfetto, mentre l'uomo naturale lo può divenire nel suo. Dovrebbe quindi rimanere infinitamente indietro a quest'ultimo in perfezione, se si considera solo il rapporto in cui entrambi stanno con il loro genere e con il loro assoluto. Se invece si confrontano i generi fra loro, si vede che la meta cui l'uomo *tende* mediante la cultura è di gran lunga preferibile a quella che raggiunge mediante la natura. L'uno acquista dunque il suo valore

¹⁶ «Spero di persuaderLa [...] che per risolvere nella pratica il problema politico bisogna prendere la via attraverso quello estetico, perché alla libertà si giunge solo attraverso la bellezza» (Schiller 1794, 573; tr. it. 6).

attraverso l'assoluto raggiungimento di una grandezza finita, l'altro avvicinandosi a una grandezza infinita. (*ibid.*, 718; tr. it. 39)

L'omogeneità della critica culturale del Classicismo e di quella del Romanticismo appare qui manifesta: poiché il presente non soddisfa, lo si dichiara di comune accordo un prodotto di decadenza, in modo da poter valutare il declino in un modo o nell'altro come prova che ci si debba ancora attendere una futura grandezza tanto più significativa, nel contesto di una seconda 'natura' creata dalla ragione, che costituisca un superamento dell'alienazione:

Questa via percorsa dai poeti moderni è peraltro la stessa che deve percorrere l'uomo in genere, tanto singolarmente quanto complessivamente. La natura lo rende una sola cosa con se stesso, l'arte lo separa e lo scinde, e per mezzo dell'ideale egli ritorna all'unità. (*ibid.*, 718; tr. it. 39)

In tal modo il modello concettuale triadico derivato dalla filosofia della storia, critica nei confronti del presente, viene reso fecondo anche per la filosofia dell'arte e sviluppa come è noto la sua azione in tutta la poesia a cavallo del 1800. Questo schema argomentativo triadico dimostra la sua piena validità già nell'interpretazione data da Schiller nella lettera del 23 agosto 1794 dell'evoluzione spirituale di Goethe all'interno della dialettica di ingenuità e sentimentalità:

In quel periodo della vita in cui l'anima si crea un mondo interiore, deducendolo dall'esterno, avevate già ricevuto dalle manchevoli forme che vi circondavano una natura nordica e selvaggia, allorché il vostro genio vittorioso, superiore al materiale di cui disponeva, s'accorse dall'interno di tale mancanza che fu ben presto confermata dall'esterno, quando prendeste conoscenza della natura greca. [...] Dovevate perciò compiere un altro lavoro; dopo di essere passato dalla contemplazione all'astrazione, avete infatti compiuto il processo inverso, trasformando di nuovo i concetti in intuizioni e i pensieri in sentimenti, perché soltanto così il genio può essere produttivo. (*Schiller - Goethe 1794-1805*, 14-15; tr. it. 31-32)

In accordo con il principio winckelmanniano secondo cui è necessario imitare i modelli dell'antichità classica per diventare inimitabili in quanto modernità artistica¹⁷, Schiller sviluppa sull'esempio di Goethe un programma classicistico attraverso le stesse identiche categorie che saranno alla base delle più tarde teorizzazioni del primo Romanticismo. Egli formula l'idea di un progresso in tre fasi, per cui quelle caratteristiche che difettano necessariamente al tedesco nato lontano dal Sud classico possono essere compensate attraverso uno sforzo intellettuale, affinché il poeta si inventi la propria Grecia:

Ma siete nato in Germania e siccome il vostro spirito greco fu gettato entro questo mondo nordico, non vi è rimasta altra scelta che diventare un artista nordico. O ricostruire nella vostra immaginazione, con l'aiuto delle facoltà intellettive, quel che la realtà non vi ha dato, per poter così generare dal fondo di voi stesso, e con un processo razionale, una nuova Ellade. (*ibid.*, 14; tr. it. 31)

¹⁷ «Per noi, l'unica via per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi» (Winckelmann 1755, 29; tr. it. 11).

In maniera analoga, gli «Amici weimariani dell'arte» intraprendono il loro tentativo di controriforma estetica in Germania, la quale, basandosi sulle considerazioni di Moritz sull'«imitazione creatrice del bello», intende conferire valore all'autonomia dell'arte rispetto all'empiria e nell'interesse della vera bellezza ripudia decisamente ogni 'naturalismo':

L'introduzione del coro sarebbe l'ultimo passo, quello decisivo – e anche se esso dovesse servire solo a dichiarare guerra apertamente e onestamente al naturalismo nell'arte, esso dovrebbe rappresentare per noi un muro vivente che la tragedia erige attorno a sé, per escludersi dal mondo reale e mantenere il proprio terreno ideale e la propria libertà poetica. (Schiller 1803, 819)

Solo a questo punto le strategie estetiche del Neoclassicismo e del Romanticismo si dividono, traendo da premesse comuni conseguenze divergenti per le loro concezioni artistiche. Per quanto entrambe le tendenze stilistiche si fondino sulla differenza ontologica tra mondo vitale e arte e cerchino di rendere evidente l'autonomia della dimensione estetica, la concezione del Classicismo di Weimar mira a realizzare nell'opera d'arte «compiuta in sé» il surrogato che faccia ricordare quanto manca all'empiria alienata; i romantici di Jena prendono invece a tema proprio l'impossibilità moderna di un simile ideale e abbinano al frammento la speranza di trasmettere attraverso l'esperienza della *Sehnsucht* (nostalgia) un presagio paradossale di perfezione. Mentre l'idea classicista pretende di riconquistare almeno provvisoriamente la totalità perduta della natura umana nell'esperienza estetica, poiché nell'opera d'arte idealmente bella, in quanto in sé conclusa, si manifesta ai sensi l'idea della perfetta identità con se stessi, i progetti ironici del primo romanticismo contestano la sensatezza di un simile tentativo di compensare con i mezzi dell'arte ciò che manca nella realtà. Poiché la vera bellezza, nel senso dell'estetica della perfezione di Karl Philipp Moritz, non può più riuscire a nessun artista moderno, i romantici di Jena oppongono allo «Stato estetico» di Schiller, che rimane per loro puramente ipotetico, la sensazione della nostalgia (*Sehnsucht*) di un appagamento, quale può essere provocata in maniera affidabile dall'opera d'arte frammentaria attraverso la sua dolorosa incompiutezza – un incompiutezza realizzata ad esempio in maniera esemplare nella doppia irrealtà nella poesia *Mondnacht* (*Notte di luna*) di Joseph von Eichendorff: «Es war, als hätt» / «als flöge sie» («Era come se [...] avesse» / «come se volasse»). Nulla può trasmettere per i romantici così bene l'idea di ciò che sarebbe l'ideale quanto la rinuncia allo stesso nell'opera ostentatamente frammentaria: «Ci sentiamo come parte e proprio per questo siamo il tutto» (Novalis 1965, 138).

È legata a questa strategia anche la volontà dei romantici di essere veramente popolari e di fondare, attraverso una sensazione accessibile in egual misura a tutti, una comunità; idea assolutamente sconosciuta all'ideale riservato agli *happy few* del Classicismo, legato in primo luogo alla rigorosa distinzione tra artista e dilettante, il quale non esita a provocare il proprio pubblico a causa del suo cattivo gusto. Come scrive Schiller a Goethe il 25 giugno 1799: «Il solo rapporto pos-

sibile con il pubblico è la guerra e io sono molto favorevole a che il dilettantismo venga attaccato con tutte le armi possibili» (*Schiller - Goethe 1794-1805*, 71-72).

Se Classicismo e Romanticismo, ovvero e più precisamente, il «Neo-Classicismo weimariano» e il «primo Romanticismo jenese», a prescindere dalle loro differenze di stile, hanno le loro radici comuni nella critica culturale di Rousseau, che fornisce una spiegazione per ogni scontento riguardo alle circostanze della civilizzazione nel presente, allora appare ancor meno plausibile mettere in opposizione tra loro le due reazioni estetiche. Vale la pena, piuttosto, comprenderle nella loro affinità e mostrare che così come il Neoclassicismo è motivato nella sua origine romanticamente, allo stesso modo la teoria del primo Romanticismo può venir compresa solo a partire dal Classicismo. Non vi può essere d'altra parte alcun dubbio sul fatto che ciò che noi chiamiamo Classicismo di Weimar è stato un progetto di romantici, i quali erano altrettanto consci della distanza dall'antichità classica quanto i colleghi di Jena e che per questo hanno concepito le loro opere letterarie in maniera non meno 'ironica', vale a dire autoriflessiva, di un Novalis, di Tieck o Brentano. È quanto si può mostrare in maniera stupefacente attraverso la poesia di Schiller intitolata *Nänie* (*Nenia*), la poesia più classicista in lingua tedesca, la quale, composta di sette distici elegiaci, con i suoi 14 versi lascia trasparire tuttavia, come ha già mostrato Ernst Osterkamp (1996, 286-287), la struttura tipicamente moderna di un sonetto di tipo shakespeariano:

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.

Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.

Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.

Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich;
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab. (Schiller 1800, 242) ¹⁸

¹⁸ «Anche il bello deve morire, che dèi ed umani soggioga, / ma non tocca il cuore di bronzo di Zeus Stigio. / Una volta soltanto l'amore commosse il re delle ombre, / e ancor sulla soglia, severo, rivolle il suo dono. / Non sana Afrodite al leggiadro fanciullo la piaga, / che nel corpo sottile il cinghiale orrida incise. / Non salva il divino eroe la sua madre immortale, / quando cade alla Porta Scea e il destino si compie. / Ma ella si leva dal mare con tutte le figlie di Nereo / ed eleva il suo lamento sul figlio glorificato. / Guarda! Là piangono gli dèi e le dee piangono tutte, / poiché il bello tramonta e muore la perfezione. / Anche il farsi compianto è bello in bocca all'amato, / mentre il banale sprofonda nell'Orco e più non risuona» (tr. it. 99).

BIBLIOGRAFIA

- Athenaeum* 1798-1800 A.W. Schlegel - Fr. Schlegel, *Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen*, a cura di G. Cusatelli, traduzione, note e apparato critico di E. Agazzi - D. Mazza, Milano 2009.
- Goethe 1805 J.W. Goethe, *Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe* (1805), in J.W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 6.2: *Weimarer Klassik 1798-1806*, hg. von V. Lange - H.J. Becker - G.H. Müller - J. Neubauer - P. Schmidt - E. Zehm, München - Wien 1988.
- Hegel 1976 G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, traduzione di N. Merker - N. Vaccaro, Torino 1976.
- Hölderlin 1994 F. Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2: *Hyperion - Empedokles - Aufsätze - Übersetzungen*, hg. von J. Schmidt in Zusammenarbeit mit K. Grätz, Frankfurt a.M. 1994, pp. 9-276; tr. it. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di G.V. Amoretti, Milano 1981.
- Kleist 1810 H. von Kleist, *Über das Marionettentheater* (1810), in H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von R. Reuß - P. Staengle, Bd. II: *Erzählungen - Kleine Prosa - Gedichte - Briefe*, München 2010, pp. 425-433; tr. it. *Il teatro delle marionette*, in H. von Kleist, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A.M. Carpi, Milano 2011, pp. 1013-1021.
- Kurbjuhn 2014 Ch. Kurbjuhn, *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, Berlin - Boston 2014.
- Moritz 1788 K.Ph. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), in K.Ph. Moritz, *Werke in zwei Bänden*, hg. von H. Hollmer - A. Meier, Bd. 2: *Popularphilosophie - Reisen - Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1997, pp. 958-991; tr. it. K.Ph. Moritz, *Scritti di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Palermo 1990.
- Moritz 1792 K.Ph. Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien* (1792), in K.Ph. Moritz, *Werke in zwei Bänden*, hg. von H. Hollmer - A. Meier, Bd. 2: *Popularphilosophie - Reisen - Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1997, pp. 411-842.
- Novalis 1965 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von P. Kluckhohn (†) - R. Samuel, zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband, Bd. 2: *Das philosophische Werk I*, hg. von R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mähl - G. Schulz, Stuttgart 1965.

- Oesterle 1999 G. Oesterle, *Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik*, in *Bild und Schrift in der Romantik*, hg. von G. Neumann - G. Oesterle in Verbindung mit A. von Bormann - G. von Graevenitz - W. Hinderer - D. Ottmann, Würzburg 1999, pp. 27-58.
- Osterkamp 1996 E. Osterkamp, *Das Schöne in Mnemosynes Schoß* («Nänie»), in N. Oellers (Hg.), *Gedichte von Friedrich Schiller. Interpretationen*, Stuttgart 1996, pp. 282-297.
- Rousseau 1750 J.J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts* (1750), in J.J. Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. III: *Du Contrat Social. Écrits politiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin - M. Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de F. Bauchardy - J.-D. Candaux - R. Derathé - J. Fabre - J. Starobinski - S. Stelling-Michaud, Paris 1964, pp. 1-30; tr. it. *Discorso sulle scienze e sulle arti*, traduzione di R. Mondolfo, in J.J. Rousseau, *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze 1972, pp. 1-30.
- Rousseau 1755 J.J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in J.J. Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. III: *Du Contrat Social. Écrits politiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin - M. Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de F. Bauchardy - J.-D. Candaux - R. Derathé - J. Fabre - J. Starobinski - S. Stelling-Michaud, Paris 1964, pp. 109-194; tr. it. *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza*, traduzione di R. Mondolfo, in J.J. Rousseau, *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze 1972, pp. 31-96.
- Schiller 1794 F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1794), in F. Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, auf der Grundlage der Textedition von H.G. Göpfert, Bd. 5, hg. von W. Riedel, München - Wien 2004, pp. 570-669; tr. it. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, traduzione, introduzione e note di A. Sbisà, Firenze 1970.
- Schiller 1795-1796 F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-1796), in F. Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, auf der Grundlage der Textedition von H.G. Göpfert, Bd. 5, hg. von W. Riedel, München - Wien 2004, pp. 694-780; tr. it. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, traduzione di E. Franzini - W. Scotti, Milano 1986.
- Schiller 1800 F. Schiller, *Nänie* (1800), in F. Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, auf der Grundlage der Textedition von H.G. Göpfert, Bd. 1: *Gedichte. Dramen I*, hg. von A. Meier, München - Wien 2004, p. 241; tr. it. *Schiller. Poesie filosofiche*, a cura di G. Pinna, Milano 2005, p. 99.
- Schiller 1803 F. Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (1803), in F. Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*,

- auf der Grundlage der Textedition von H.G. Göpfert, Bd. 2: *Dramen 2*, hg. von P.-A. Alt, München - Wien 2004, pp. 815-823.
- Schiller - Goethe 1794-1805 *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, in J.W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 8, Teilband 1: *Text*, hg. von M. Beetz, München - Wien 1990; tr. it. *Carteggio Schiller-Goethe*, a cura di A. Santangelo, Torino 1946.
- A.W. Schlegel 1799 A.W. Schlegel, *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss*, «Athenaeum» 2, 2 (1799), pp. 193-246; tr. it. *Sui disegni ispirati a poesie e sugli schizzi di John Flaxman*, in A.W. Schlegel - Fr. Schlegel, *Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen*, a cura di G. Cusatelli, traduzione, note e apparato critico di E. Agazzi - D. Mazza, Milano 2009, pp. 459-493.
- A.W. Schlegel 1963 A.W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, in A.W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 2, hg. von E. Lohner, Stuttgart 1963.
- F. Schlegel 1795-1796 F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie (1795-1796)*, in F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 1: *Studien des klassischen Altertums*, eingeleitet und hg. von E. Behler, Paderborn - München - Wien - Zürich 1979, pp. 217-367; tr. it. F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca. I greci e i romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, a cura di G. Lacchin, presentazione di F. Vercellone, Milano 2008.
- F. Schlegel 1798 F. Schlegel, *Fragmente [Athenäums-Fragmente] (1798)*, in F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, I. Abteilung, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. und eingeleitet von H. Eichner, München - Paderborn - Wien - Zürich 1967, pp. 165-255; tr. it. *Frammenti dell'«Athenaeum»*, in F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e traduzione di V. Santoli, Firenze 1967, pp. 45-129.
- F. Schlegel 1800 F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie (1800)*, in F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, I. Abteilung, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. und eingeleitet von H. Eichner, München - Paderborn - Wien - Zürich 1967, pp. 284-351; tr. it. F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, in F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e traduzione di V. Santoli, Firenze 1967, pp. 159-235.
- F. Schlegel 1802-1804 F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden (1802-1804)*, in F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. und eingeleitet von H. Eichner, München - Paderborn - Wien - Zürich 1959, pp. 7-152.

- Schuster 2014 P.-K. Schuster, *Flaxman der Abgott aller Dilettanten. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen*, in W. Hofmann (Hg.), *John Flaxman. Mythologie und Industrie*, München 2014 (1979), pp. 32-35.
- Winckelmann 1755 J.J. Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755), in J.J. Winckelmann, *Kleine Schriften. Vorreden - Entwürfe*, hg. von W. Rehm mit einer Einleitung von H. Sichtermann, Berlin 1968, pp. 27-59; tr. it. *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*, in J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, introduzione di D. Irwin, Torino 1973, pp. 9-51.