

Renato Pettoello

Lo «strumento degli dei»

La filosofia dell'arte di Schelling tra Romanticismo e Classicismo

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

Schelling un pensatore romantico? Secondo Rudolf Haym vi sono pochi dubbi in proposito: «il sistema dell'identità», egli scrive infatti, «era, per così dire, una codificazione dello spirito del romanticismo. Esso romanticizzava l'universo intero» (Haym 1870, 660; tr. it. 706). Molto più prudentemente Xavier Tilliette lo definisce «filosofo romantico, sì, fino a un certo punto, ma non è stato *il* pensatore del Romanticismo e neppure il teorico dell'Arte romantica» (Tilliette 1970, 452). Il rapporto di Schelling con il Romanticismo ed in particolare col Circolo romantico di Jena è assai più complesso di quanto possa apparire a prima vista e la problematica dell'arte può essere un punto di vista privilegiato per cercare di chiarire la posizione del filosofo, oscillante, almeno in quest'ambito, tra Romanticismo e Classicismo. Va detto subito, però – e questo non può non destare qualche sorpresa, soprattutto se si tiene conto di alcune sue affermazioni e della posizione di punta che in una certa fase del suo pensiero egli riconobbe all'arte – che Schelling non si occupò mai sistematicamente di arte, che rimase in fondo sempre al margine della sua riflessione. Non è certo un caso che gli scritti che egli dedicò esplicitamente all'arte siano pochi e in fondo occasionali o di modesta entità. Se si escludono alcuni sparsi riferimenti qua e là nelle sue opere e qualche cenno nel cosiddetto *Das älteste Systemprogramm* (*Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*, 1796-1797), peraltro, com'è noto, di dubbia attribuzione, essi si riducono alle pagine conclusive del *System des transzendentalen Idealismus* (*Sistema dell'idealismo trascendentale*, 1800), al *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge* (*Bruno, ovvero il principio divino e naturale delle cose*, 1802), alla quattordicesima e ultima lezione delle *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (*Lezioni sul metodo dello studio accademico*, 1803) e al discorso tenuto a Monaco il 12 ottobre 1807, in occasione dell'onomastico del Sovrano, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu*

der Natur (Le arti figurative e la natura). Fa eccezione l'ampia *Philosophie der Kunst (Filosofia dell'arte)*, che raccoglie le lezioni, tenute con notevole successo a Jena nel 1802-1803 e ripetute a Würzburg nel 1803-1804. Significativamente, però, Schelling si era rifiutato di pubblicarle, perché, in fondo giustamente, le riteneva poco originali. Esse dunque vennero pubblicate postume, nel 1859, dal figlio del filosofo, Karl Friedrich August, il quale chiarisce subito che il motivo principale che l'induceva a pubblicare queste lezioni nella loro interezza, non va cercato tanto nel loro valore intrinseco, quanto piuttosto nel contributo che possono dare a chiarire alcuni aspetti della filosofia di Schelling. Egli scrive infatti:

[...] senza l'interesse che la filosofia dell'arte, anche nella sua parte generale, offra come commentario e *pendant* ad altri scritti di Schelling e come mezzo di chiarificazione di alcune inesattezze nella letteratura filosofica, anche ora non sarebbe certo stata pubblicata nella sua interezza. (Schelling 1859, XVII)¹

Nonostante la relativa esiguità dei lavori dedicati da Schelling all'arte, si tratta comunque di un importante banco di prova per saggiare il tasso di Romanticismo della sua filosofia. Proviamo dunque a ricostruirne rapidamente alcuni aspetti centrali.

Schelling venne chiamato a Jena nel 1798, all'età di ventitré anni, in qualità di «extraordinarie[r] Professor der Philosophie», con decreto del Duca di Weimar, del 30 giugno (cf. Schelling 1962, 141), grazie all'interessamento di Schiller, prima, e poi all'intervento di Goethe, che aveva avuto modo di apprezzare le opere che il giovane filosofo aveva dedicato alla filosofia della natura ed in particolare la *Weltseele (Sull'anima del mondo, 1798)*. Decisivo, però, era stato l'incontro tra Schelling e Goethe nel maggio dello stesso anno. Goethe ne aveva tratto un'impressione molto positiva. Così scrive al Ministro Christian Gottlob Voigt il 29 maggio: «si tratta di una testa molto chiara, energica e organizzata secondo la moda più recente; inoltre non ho potuto notare in lui la benché minima traccia di una tendenza al sanculottismo; egli pare invece in ogni senso moderato e colto» (Goethe 1887-1919, XIII/168). In questo periodo Schelling si legò anche al Circolo romantico di Jena e proprio nel corso del 1798 ebbe luogo la sua iniziazione artistica con la visita della famosa *Gemäldegalerie* di Dresda, la Firenze sull'Elba, in compagnia dei fratelli Schlegel, di Hülsen, di Novalis, di Johann Gries. È indubbio che la concezione dell'arte di Schelling tra il 1800 e il 1803 circa, ed in particolare del rapporto tra arte e filosofia, fu fortemente influenzata da queste frequentazioni e soprattutto dall'amicizia con Friedrich Schlegel, anche se non mancano evidenti richiami a Schiller e soprattutto a Goethe, che resterà il punto di riferimento fondamentale per Schelling.

¹ Sempre secondo quanto riferisce il figlio del filosofo, l'unica parte delle lezioni che per Schelling sarebbe stata eventualmente degna di pubblicazione era quella dedicata alla tragedia. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive [R.P.].

La prima presa di posizione rilevante di Schelling a proposito dell'arte e dei suoi rapporti con la filosofia si trova, come ho già accennato, nelle pagine finali del *System des transzendentalen Idealismus*. Francamente è difficile non convenire con Tilliette, secondo il quale «l'arte, nella parte conclusiva del *Sistema dell'idealismo trascendentale*, è un po' un'aggiunta posticcia» e «la sua posizione assolutamente privilegiata non risponde all'autentico disegno di Schelling» (Tilliette 1978, XXII). Mi sembra invece eccessivo sostenere, come fa Distaso, che «almeno a partire dal 1800 la speculazione di Schelling può essere intesa e interpretata come il tentativo di costruire un'estetica, concepita come una teoria filosofica complessiva e non come una mera filosofia dell'arte» (Distaso 2004, XIII). Questo vale, come si vedrà, tutt'al più, per il periodo 1800-1803 e non senza significative tensioni interne irrisolte.

Grazie alla filosofia, osserva Schelling, si perviene all'identità di soggetto e oggetto, conscio e inconscio, spirito e natura; ma si tratta di un'intuizione soggettiva, interna, che quindi non può essere riconosciuta da tutti. Solo l'arte consente di cogliere il principio unico in modo oggettivo. Arte e filosofia sono dunque strettamente legate, finiscono in fondo col coincidere, anche se l'arte, diversamente dalla filosofia, riesce a rendere oggettivo, esterno, universale, comune, ciò che per la filosofia è soltanto soggettivo, interno, peculiare: «togliete [...] l'oggettività all'arte», dichiara Schelling, «e cesserà di essere quello che è, per divenire filosofia; date l'oggettività alla filosofia e cesserà di esser filosofia, per divenire arte» (Schelling 1800, 639; tr. it. 303)². L'attività estetica ha la funzione di mediare tra l'attività teoretica e l'attività pratica e l'arte tra conoscenza e azione. Solo la filosofia dell'arte può dunque rispondere alla domanda come sia possibile la conformità delle rappresentazioni agli oggetti e degli oggetti alle rappresentazioni. In questo senso «l'organo universale della filosofia – e la chiave di volta dell'intero suo edificio – è la filosofia dell'arte» (*ibid.*, 349; tr. it. 19). È difficile, davanti ad affermazioni come queste, negare l'influenza di Friedrich Schlegel e di Novalis. Permangono però importanti differenze. Per Friedrich Schlegel, ad esempio, «il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi, questa è la sua propria essenza, che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto» (Schlegel 1798, 29; tr. it. 168). Non così per Schelling. Schelling ricerca «l'arte in sé», perché «non vi è propriamente che una sola opera d'arte assoluta» (Schelling 1800, 627; tr. it. 300). Molto significativa, a questo proposito, è la lettera che Schelling scriverà a Friedrich Schlegel il 3 settembre 1802, chiedendogli di fargli avere una copia delle sue *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (*Lezioni sulla letteratura e le belle arti*, 1802). Si tenga presente, però, che la richiesta di Schelling non è motivata tanto da un'effettiva, profonda condivisione delle idee estetiche di Schlegel, quanto piuttosto dalla

² Traduzione leggermente modificata [R.P.].

possibilità di avere un quadro della situazione concreta delle arti, più a scopo esemplificativo che altro³.

Lei vede facilmente – scrive dunque Schelling – come, in questo modo, la mia filosofia dell'arte non possa che essere piuttosto una filosofia generale dell'universo, che fluttua soltanto nel supremo riflesso dell'arte, che non una teoria dell'arte, nella misura in cui questa è qualcosa di *particolare*. Allo stesso modo non si può trattare in essa in alcun modo dell'arte empirica, bensì soltanto della radice dell'arte, com'è nell'Assoluto, l'arte dunque presa esclusivamente dal suo lato mistico. (Plitt 1869, 398)

Per questo stesso motivo, si deve parlare di filosofia dell'arte e non di teoria dell'arte, perché questa si riferisce all'aspetto empirico della produzione artistica, mentre ciò che conta, come s'è visto, è l'arte in sé.

Io – scrive Schelling – parlo di un'arte più sacra, di quell'arte che, secondo l'espressione degli antichi, è uno strumento degli dei, una messaggera dei segreti divini, la rivelatrice delle idee; io parlo della bellezza increata, il cui raggio non profanato illumina solo le anime pure che esso abita e la cui figura è così nascosta e inaccessibile allo sguardo sensibile, quanto quella della verità ad essa uguale. (Schelling 1803, 345; tr. it. 196)

Un aspetto fondamentale della riflessione di Schelling sull'arte in questa fase del suo pensiero è il rapporto con la filosofia della natura, alla quale, come s'è già accennato, aveva dedicato prestissimo alcuni scritti importanti che gli erano valsi la chiamata presso l'Università di Jena. Penso che Schelling avrebbe senz'altro sottoscritto quanto Goethe scriverà a Zelter il 29 gennaio 1830:

[...] è un merito senza limiti del nostro vecchio Kant nei confronti del mondo, e mi sia lecito dire anche nei miei confronti, l'aver posto con forza nella sua *Critica della facoltà di giudizio* arte e natura l'una accanto all'altra ed aver riconosciuto ad entrambe lo stesso diritto: di agire in base a grandi principi, senza scopo. (Goethe 1887-1919, XLVI/223)

La *Critica della facoltà di giudizio* di Kant era stata, del resto, un'opera fondamentale per la riflessione estetica e non solo, anche per Schelling che, ancora nell'*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, scriverà:

[...] se, secondo l'osservazione del grande conoscitore [Goethe], ogni prodotto della natura possiede per un solo istante la perfetta bellezza, possiamo allora dire che possiede per un solo istante l'essere pieno. E in questo solo istante è quello che è in eterno; al di fuori di questo non c'è che il divenire e il perire. L'arte, rappresentando l'essenza in questo istante, la sottrae al tempo e la fa apparire nel suo puro essere, nell'eternità della sua vita. (Schelling 1807, 303; tr. it. 28)

³ È opinione comune che la conoscenza della storia dell'arte e della produzione artistica da parte di Schelling fosse modesta e poco originale, anche se non mancano oggi tentativi di rivalutare i suoi giudizi in merito. Cf. ad esempio Zerbst 2011.

Arte e natura sono speculari l'una all'altra. Nella natura, inconscia è la produzione, non il prodotto, mentre nell'arte è inconscio il prodotto e non la produzione. L'artista, soprattutto il genio, è padrone delle tecniche, ha un'idea precisa di cosa vuole creare, ma poi l'opera, per così dire, gli sfugge di mano e il risultato va al di là delle intenzioni consapevoli dell'artista. Conscia, dunque è l'arte, intesa nel senso più riduttivo come mestiere, inconscia la poesia. Ancora una volta Schelling sembra vicino alla concezione geniale del Romanticismo e tuttavia ci stupisce subito, affermando che una poesia senza regola è meno proficua di una solida arte. Ci si può dunque attendere, egli osserva, «che riesca a qualcosa piuttosto l'arte senza poesia, che la poesia senza l'arte» (Schelling 1800, 618; tr. it. 291). Ma anche quando si sofferma sui caratteri specifici del prodotto artistico, Schelling sembra oscillare tra una posizione 'romantica' ed una 'classica'. I prodotti autenticamente artistici sono infatti caratterizzati dall'infinità, in quanto sintesi di attività inconscia e attività conscia, ma anche dalla serenità e dalla bellezza. «L'espressione esterna dell'opera d'arte», egli dichiara, «è dunque l'espressione della calma e della serena grandezza, persino là dove andrebbe espressa la tensione più alta del dolore o della gioia» (*ibid.*, 620; tr. it. 294). Come non riconoscere in questo passo gli ideali dell'arte proposti da Winckelmann? Schelling confermerà questa sua concezione nell'*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, proponendo come modello il *Gruppo della Niobe con la figlia minore*, ove «tutti i mezzi dell'arte, mediante i quali viene mitigato anche l'orrore, [sono] qui in azione» (Schelling 1807, 314; tr. it. 46).

Quanto alla bellezza, essa è l'«infinito rappresentato in modo finito» (Schelling 1800, 620; tr. it. 294) e riunisce in unità simbolica infinità e serenità. Schelling affronta anche il tema classico dell'opposizione bello-sublime che a suo avviso si contrappongono solo relativamente all'oggetto; ma è la bellezza che caratterizza pienamente l'opera d'arte. Così nella *Philosophie der Kunst* si legge: «la prima delle due unità ch'è in-formazione (*Einbildung*) dell'infinito nel finito, si manifesta nell'opera d'arte soprattutto come sublime; l'altra, quella ch'è in-formazione del finito nell'infinito, si manifesta soprattutto come bellezza» (Schelling 1802-1804, 461; tr. it. 150). È interessante sottolineare, credo, che il riferimento costante a questo proposito, nella *Philosophie der Kunst*, è *Über das Erhabene (Sul sublime)* di Schiller (cf. Schelling 1802-1804, 461 ss.; tr. it. 150 ss.).

Non è possibile terminare questa breve, brevissima esposizione della parte finale del *System*, senza un cenno al problema del genio. Ancora una volta Schelling sembra avvicinarsi alla sensibilità romantica, soprattutto perché, come s'è visto, il genio ha a che fare con l'elemento inconscio presente nell'opera d'arte. Nella produzione artistica si contrappongono un lato cosciente, la libertà, l'arte, e un lato inconscio, la necessità, la poesia e l'arte, che, diversamente dalla natura, nei loro prodotti, vanno dal conscio all'inconscio. Il prodotto dell'arte non è più dell'artista al quale il suo stesso prodotto apparirà come un che di «oggettivo», non deliberato. È all'interno di questa opposizione che si

situa la figura del genio. Vi è, infatti, per Schelling, una forza oscura che pone inaspettatamente in armonia l'attività oggettiva, inconscia, spontanea e quella soggettiva, conscia e intenzionale; una forza che armonizza ciò che aggiunge, a ciò che si era cominciato con coscienza, il non intenzionale. Questa forza è, per l'artista, l'analogo del destino per la storia:

[...] come quella forza che attraverso il nostro libero operare senza la nostra cognizione, e pur contro la nostra volontà, realizza scopi *non rappresentati*, vien chiamata destino, così l'imperscrutabile che, senza il concorso della libertà e in certa misura contro la libertà, nella quale eternamente si fugge quanto in quella produzione è unito, aggiunge al cosciente l'oggettivo, si designa con l'oscuro concetto di genio. (Schelling 1800, 616; tr. it. 288)

Come il destino, il genio rappresenta la presenza dell'Assoluto perché «quest'ignoto che qui pone in armonia inattesa l'attività oggettiva e quella cosciente non è altro che quell'Assoluto il quale racchiude il principio generale dell'armonia prestabilita tra il conscio e l'inconscio» (*ibid.*, 615; tr. it. 288). Come osserva giustamente Griffero, il genio di cui parla Schelling non è affatto «un'apologia irrazionalistica (stürmeriana o tardo-romantica) dell'inconscio nell'arte». Si tratta piuttosto di qualcosa di simile all'«*alter deus* dell'uomo (nell'artista), in possesso di quella stessa idea del tutto che Kant ascriveva ipoteticamente all'intelletto intuitivo di Dio» (Griffero 1996, 70, 68-69). Insomma, a dispetto delle apparenze e delle innegabili tensioni presenti nelle pagine del *System*, credo abbia ragione Tilliette, quando scrive che il modello cui guarda Schelling nelle pagine finali del *System*, e soprattutto là dove parla dell'«oscuro concetto del genio» (Schelling 1800, 616; tr. it. 288), non sono i Romantici, ma Goethe (cf. Tilliette 1978, XVIII).

Gli anni che seguono immediatamente la pubblicazione del *System des transzendentalen Idealismus* segnano un periodo di profondo ripensamento e di non meno profondi mutamenti. Schelling rompe con Fichte ed elabora la sua filosofia dell'Assoluto, si allontana da Friedrich Schlegel, mentre il Circolo romantico di Jena si dissolve. In questa fase di ripensamento, anche il rapporto tra filosofia e arte subisce un importante cambiamento. Se nel *System* l'arte sembrava avere una posizione di preminenza, rispetto alla filosofia, ora è il contrario⁴.

Già nelle *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, la cui XIV lezione confluirà in gran parte nell'*Introduzione* alla *Philosophie der Kunst*, si legge: «la filosofia, malgrado l'intima identità con l'arte, rimane sempre e necessariamente scienza, cioè ideale, mentre l'arte rimane sempre e necessariamente arte, cioè reale» (Schelling 1802-1804, 349; tr. it. 199). Insomma «la filosofia dell'arte è una meta necessaria del filosofo che in questa vede l'in-

⁴ Pur con tutti i suoi innegabili, grandi meriti, mi sembra che Pareyson accentui troppo la continuità, quasi la compattezza, del pensiero di Schelling su questo punto. Cf. Pareyson 2003, 278-281.

tima essenza della sua scienza come in uno specchio magico e simbolico; essa è fondamentale per lui, come scienza in e per sé, così come lo è [...] la filosofia della natura» (*ibid.*, 351; tr. it. 202). L'essenziale della filosofia dell'arte, però, non è l'arte, ma la filosofia in quanto tale. Nella filosofia dell'Assoluto si è in presenza di una chiara ulteriorità della filosofia quale scienza della ragione, rispetto all'arte, in quanto terza potenza⁵ della serie ideale, dopo la filosofia e la religione. Ora l'ordine è: il vero, il buono, il bello.

Se vogliamo determinare provvisoriamente il rapporto della filosofia con l'arte, esso è allora il seguente: la filosofia è la rappresentazione immediata del divino, come l'arte immediatamente è solo rappresentazione dell'indifferenza in quanto tale (questo fatto, cioè il limitarsi all'indifferenza, costituisce l'essere immagine riprodotta). (*ibid.*, 381; tr. it. 86)

Il processo di graduale allontanamento dalle posizioni più marcatamente romantiche, che ha portato a ridimensionare il ruolo dell'arte all'interno del sistema dell'identità, risulta particolarmente evidente, a mio avviso, nell'*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, ove Schelling, richiamandosi costantemente a Winckelmann e a Goethe, riconosce la centralità della forma, della forma bella: «il lato, o la base esteriore di ogni bellezza», egli dichiara, «costituisce la bellezza della forma» (Schelling 1807, 307; tr. it. 34). Per Schelling, ormai, la forma è l'essenza stessa dell'arte. «La forma», osserva, richiamandosi evidentemente a Goethe, «può essere annullata unicamente attraverso il suo compimento, e questo è realmente, nel caratteristico [*im Charakteristischen*], l'ultimo fine dell'arte» (*ibid.*, 305; tr. it. 32). Ormai agli 'eccessi' stürmeriani e romantici, Schelling contrappone la compostezza, il controllo formale, la misura: «la capacità di darsi una misura è sempre stata considerata un segno della più alta perfezione» (*ibid.*, 304; tr. it. 29). Non basta. Nella valutazione delle arti, Schelling si allontana ancor più marcatamente dalla sensibilità romantica, mostrando, al pari di Winckelmann e di Goethe, una netta predilezione per la figura umana e per la statuaria, la cui perfezione, inarrivabile, era stata raggiunta nell'arte greca. Così viene fortemente svalutata la musica, perché «nella musica l'in-formazione dell'ideale nel reale si manifesta ancora come un atto, come un evento e non come un essere» (Schelling, 1802-1804, 630; tr. it. 287). A differenza della musica, nella scultura «l'infinito si trasforma completamente nel finito, la morte in vita, lo spirito in materia, ma proprio perciò, e *solo* perché è totalmente e assolutamente *reale*, l'opera plastica è a sua volta anche assolutamente ideale» (*ibidem*; tr. it. 288).

⁵ Così Schelling definisce il concetto di *potenza*: «ad essere veramente in sé è soltanto un essere, un assolutamente reale, e questo essere, in quanto assoluto, è indivisibile, e perciò non può passare, mediante divisione o separazione, in esseri diversi. Essendo esso indivisibile, la diversità delle cose è possibile in generale solo in quanto esso viene posto, nella sua totalità e indivisibilità, sotto determinazioni diverse. Queste determinazioni io le chiamo potenze. Esse non producono mutazione alcuna nell'essere, che resta sempre e necessariamente lo stesso e perciò sono dette determinazioni *ideali*» (Schelling 1802-1804, 366; tr. it. 71-72).

L'arte figurativa non è dunque che la parola morta, ma pur sempre parola, pur sempre un parlare, e quanto più compiutamente la parola muore, sino alla voce pietrificatasi sulle labbra di Niobe, tanto più alta è nel suo genere l'arte figurativa, mentre invece al livello inferiore, nella musica, il vivente entrato nella morte (la parola *pronunciata* nel finito) è ancora percettibile come suono. (*ibid.*, 484; tr. it. 168)

Ugualmente viene svalutata da Schelling la pittura di paesaggio, perché la verità della pittura, ma dell'arte in generale, non consiste nella fedele imitazione della natura: «l'artista che la voglia effettivamente raggiungere la verità deve cercarla molto più profondamente di quanto la natura stessa non l'abbia accennata, e non la mostri riducendola a semplice superficie delle forme» (*ibid.*, 524-525; tr. it. 202). L'artista non deve imitare la natura, ma scoprirne l'essenza intima, secondo l'archetipo della sua intuizione.

Anche a proposito di alcune categorie centrali nella discussione estetica della sua epoca, oltre a quella del genio, la posizione di Schelling pare trovarsi in un difficile equilibrio tra Romanticismo e Classicismo, come ad esempio a proposito della dibattutissima relazione tra poesia ingenua e poesia sentimentale, ove egli mostra una sostanziale adesione alle concezioni di Schiller (cf. Schelling 1802-1804, 470 ss.; tr. it. 157 ss.), anche se, ovviamente, per Schelling «la poesia nella sua assolutezza non è in sé né ingenua né sentimentale» (*ibid.*, 473; tr. it. 159). Ma vediamo brevemente di che si tratta.

Schelling distingue nettamente tra simbolo, schema e allegoria. La vera arte, egli dice, è eminentemente simbolica, perché «la rappresentazione dell'assoluto nel particolare con assoluta indifferenza di universale e particolare è possibile solo simbolicamente» (*ibid.*, 406; tr. it. 106). La filosofia, invece è rappresentazione dell'assoluto nell'universale con assoluta indifferenza di universale e particolare. La materia generale di questa rappresentazione è la mitologia. Nella mitologia è già compiuta la sintesi dell'indifferenza di universale e particolare col particolare. La mitologia dunque non è né schema né allegoria, ma puro simbolico: «la mitologia in generale e ogni composizione poetica mitologica in particolare non va compresa allegoricamente, ma *simbolicamente*» (*ibid.*, 411; tr. it. 109).

Lo schematismo è «la rappresentazione in cui l'universale significa il particolare, o in cui il particolare è intuito attraverso l'universale» (*ibid.*, 416; tr. it. 106). Schelling si richiama espressamente alla dottrina kantiana dello schematismo. Un chiaro esempio di schematismo, egli osserva, è il linguaggio, perché per designare il particolare ci si serve sempre soltanto di termini generali. Tuttavia, anche se si dà uno schematismo nell'arte, lo schematismo riguarda essenzialmente l'ambito teoretico. Diversamente, l'allegoria è «la rappresentazione invece in cui il particolare significa l'universale o in cui l'universale è intuito attraverso il particolare» (*ibid.*, 407; tr. it. 106). L'allegoria è dunque, in un certo senso, l'inverso dello schema. Nell'allegoria il particolare si limita a significare l'universale. È evidente che tutto ciò che è simbolico può facilmente trasformarsi in allegoria. Nella poesia antica, ad esempio, i miti non erano allegorici,

ma simbolici, in quanto godevano di un'assoluta autonomia poetica e vivevano di una realtà a sé stante. In generale la fantasia greca, a parere di Schelling, era assolutamente distante dall'allegoria, che invece caratterizza molta parte della cultura moderna. La sintesi di schema e allegoria, «nella quale né l'universale significa il particolare né il particolare l'universale, ma nella quale entrambi sono assolutamente una cosa sola, è il *simbolico*» (*ibidem*). Il concetto di simbolico viene chiarito dalla contrapposizione di schema e allegoria. Allegoria, schema e simbolo costituiscono tre potenze. Ad esempio: la musica per Schelling è allegorica, la pittura invece è schematizzante, la plastica ed in particolare la statuaria e soprattutto la figura umana è simbolica. Tra le scienze, la filosofia è scienza simbolica; ma la filosofia autentica, la filosofia dell'assoluta identità trascende le determinazioni delle potenze: «la compiuta espressione [...] dell'assoluta identità come tale – osserva Schelling – ossia del divino, in quanto esso è ciò che dissolve tutte le potenze, è l'assoluta scienza razionale ossia la filosofia» (*ibid.*, 381; tr. it. 85). In ogni caso la mitologia, in generale, ed ogni composizione poetica mitologica in particolare va compresa soltanto simbolicamente. Infatti l'arte dovrebbe essere rappresentazione dell'indifferenza, e questa esigenza è risolta poeticamente nella mitologia. Quindi l'arte autentica è pura mitologia, la nuova mitologia, che deve sostituire l'ormai tramontata e ineguagliabile mitologia greca.

La mitologia è la condizione necessaria e la materia prima d'ogni arte. [...] Il nervus probandi sta nell'idea dell'arte come rappresentazione del bello assoluto, cioè del bello in sé, mediante particolari cose belle: dunque rappresentazione dell'assoluto nella limitazione, senza soppressione dell'assoluto. Questa contraddizione è risolta soltanto nelle idee degli dei, che a loro volta non possono avere un'esistenza indipendente, veramente oggettiva, se non nella loro compiuta raffigurazione in un mondo proprio e in tutto poetico che si chiama mitologia. (*ibid.*, 405; tr. it. 105)

Anche in questa contrapposizione tra allegoria e simbolo e nel riconoscimento della natura eminentemente simbolica dell'arte, dell'opera d'arte pienamente realizzata, è evidente l'affinità con Goethe. Affinità testimoniata anche dalla lettera che Goethe scrisse allo stesso Schelling il 29 novembre 1803, ove si legge: «se riuscirà a fargli capire la differenza tra trattamento allegorico e simbolico, sarà il suo benefattore, perché così tanto ruota attorno a quest'asse» (Goethe 1887-1919, XVI/367). Il riferimento è al pittore Martin Wagner, che diventerà l'unico artista veramente caro al filosofo. Ma, com'è ben noto, non mancano in Goethe affermazioni tendenti a distinguere con nettezza il simbolo dall'allegoria e a rivendicare la natura pienamente simbolica dell'arte. Affermazioni che Schelling sottoscriverebbe pienamente. È molto diverso, afferma Goethe ad esempio,

che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo invece si svela

la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi. Ora, chi coglie questo particolare vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prenderne coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi. (Goethe 1982, 55; tr. it. 68)

Insomma: «vero simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno e ombra, ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile» (*ibid.*, 60; tr. it. 74).

Alla distinzione tra simbolo ed allegoria si collega anche la presa di posizione di Schelling a proposito della *querelle* tra poesia antica e moderna. La poesia antica, egli dice, è il momento dell'unità originaria in cui finito e infinito sono indistinti: il finito è l'unica sede dell'infinito e l'infinito non si manifesta mai come tale. La poesia moderna, invece, è aspirazione all'infinito, senso della nullità del finito, è lotta per raggiungere l'infinito. È evidente allora che, mentre la poesia antica è eminentemente simbolica, in quella moderna prevale l'allegoria. Non basta. Nella mitologia greca l'universo è contemplato come natura, mentre nella mitologia moderna come storia. Di conseguenza, nella nuova mitologia, cioè nella spiritualità cristiana, la direzione va dal finito all'infinito e l'infinito entra nel finito soltanto per annientarlo. Il mondo cristiano ha rotto la felice unità, l'armonia di finito e infinito che caratterizzava la poesia e la mitologia antica. Nel cristianesimo solo la Chiesa cattolica è simbolica, in questo senso «la Chiesa va considerata come un'opera d'arte» (Schelling 1802-1804, 455; tr. it. 145). Schelling sottolinea ulteriormente la frattura tra mitologia antica e mitologia cristiana, attraverso le seguenti caratterizzazioni opposte: mondo fisico e mondo morale, necessità e libertà, essere e azione. Così nella mitologia greca predomina l'essere, in quella cristiana l'azione; nella mitologia greca prevale la limitazione e l'eternità, nella cristiana il divenire e l'infinità; nell'arte greca predomina l'esemplarità, in quella cristiana l'originalità; nel mondo antico la religione si basa sulla mitologia, nel mondo moderno la mitologia è basata sulla religione; per la cultura greca il finito vale di per sé, per la cultura cristiana il finito non vale nulla. Il mondo moderno però si avvia verso una nuova mitologia che sarà la sintesi della mitologia greca e della mitologia cristiana, una mitologia che opererà la sintesi tra natura e storia, essere e azione, immutabilità e progresso, e questa nuova mitologia, come abbiamo visto, sarà l'arte.

Luigi Pareyson sottolinea come queste idee di Schelling trovino corrispondenza in concezioni diffuse negli ambienti romantici (cf. Pareyson 2003, 325) e questo è certamente vero, soprattutto per quel che riguarda la valutazione 'estetica' della Chiesa cattolica. Tuttavia, considerazioni analoghe (a parte la valutazione positiva del cattolicesimo) si trovano, ad esempio, anche in Hegel che certo non nutriva particolari simpatie per il Romanticismo. Come rispondere allora alla domanda dalla quale siamo partiti? In base al quadro che ho rapidamente, troppo rapidamente, tratteggiato, mi pare di poter sostenere che, nonostante la vicinanza, almeno per un certo periodo, al movimento romantico e qualche evidente residuo di posizioni riconducibili al Romanticismo, la

filosofia dell'arte di Schelling risenta piuttosto dello spirito del Classicismo. Come scrive giustamente il curatore dell'edizione italiana degli scritti sull'arte di Schelling, la concezione dell'arte cui dà luogo la filosofia dell'identità è «improntata a quello che può ben definirsi un duttile classicismo. Duttile, perché in grado [...] d'abbracciare forme disparate e anche lontanissime di produzione artistica. Classicismo, perché in essa l'esigenza d'universalità si traduce nella centralità che ritiene venga assegnata all'uomo nell'opera d'arte» (Klein 1997, 49).

BIBLIOGRAFIA

- Distaso 2004 L.V. Distaso, *The Paradox of Existence: Philosophy and Aesthetics in the Young Schelling*, New York - Boston - Dordrecht - London - Moscow 2004.
- Goethe 1887-1919 J.W. Goethe, *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abteilung: *Goethes Briefe*, Weimar 1887-1919.
- Goethe 1982 J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, mit einer Nachbemerkung von S. Seidel, Berlin - Weimar 1982; tr. it. *Massime e riflessioni*, a cura di S. Seidel, traduzione di M. Bignami, introduzione di P. Chiarini, Napoli 1983.
- Griffero 1996 T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, Roma - Bari 1996.
- Haym 1870 R. Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin 1870; tr. it. *La scuola romantica*, a cura di E. Pocar, Milano - Napoli 1965.
- Klein 1997 A. Klein, *Introduzione*, in F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli 1997, pp. 9-64.
- Pareyson 2003 L. Pareyson, *Estetica dell'Idealismo tedesco*, vol. III: *Goethe e Schelling*, a cura di M. Ravera, Milano 2003.
- Plitt 1869 G.L. Plitt (Hg.), *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Bd. 3: 1775-1803, Leipzig 1869.
- Schelling 1800 F.W.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), in F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*, hg. von K.F.A. Schelling, Stuttgart - Augsburg 1856-1861, I. Abteilung, Bd. 3: 1799-1800, pp. 329-702; tr. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di M. Losacco - G. Semerari, Roma - Bari 1965.
- Schelling 1802-1804 F.W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1804), in F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*, hg. von K.F.A. Schelling, Stuttgart - Augsburg 1856-1861, I. Abteilung, Bd. 5: 1802-1803, pp. 353-736; tr. it. *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli 1997.
- Schelling 1803 F.W.J. Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803), in F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*, hg. von K.F.A. Schelling, Stuttgart - Augsburg

- 1856-1861, I. Abteilung, Bd. 5: 1802-1803, pp. 207-352; tr. it. *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, a cura di C. Tatasciore, Napoli 1989.
- Schelling 1807 F.W.J. Schelling, *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* (1807), in F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*, hg. von K.F.A. Schelling, Stuttgart - Augsburg 1856-1861, I. Abteilung, Bd. 7: 1805-1807, pp. 289-329; tr. it. *Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Preti - F. Minazzi, Milano 2002.
- Schelling 1859 K.F.A. Schelling, *Vorwort der Herausgebers* (1859), in F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*, hg. von K.F.A. Schelling, Stuttgart - Augsburg 1856-1861, I. Abteilung, Bd. 5: 1802-1803, pp. V-XVIII.
- Schelling 1962 F.W.J. Schelling, *Briefe und Dokumente*, Bd. I: 1775-1809, hg. von H. Fuhrmans, Bonn 1962.
- Schlegel 1798 F. Schlegel, *Athenaeum*, I. Stück, Bd. 1, Berlin 1798; tr. it. *Athenaeum (1798-1800)*, a cura di G. Cusatelli - E. Agazzi - D. Mazza, Milano 2000.
- Tilliette 1970 X. Tilliette, *Schelling une philosophie en devenir*, vol. I: *Le système vivant 1794-1821*, Paris 1970.
- Tilliette 1978 X. Tilliette, *Préface*, in F.W.J. Schelling, *Textes esthétiques*, traduits par A. Pernet, présentés par X. Tilliette, Paris 1978, pp. XI-XLVII.
- Zerbst 2011 A. Zerbst, *Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kulturphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis*, München 2011.