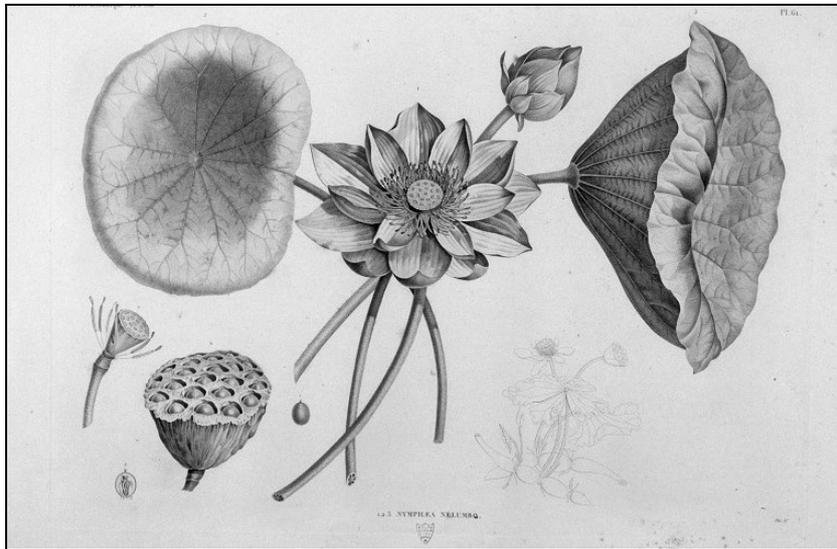


GIOVANNI PIANA  
Commenti a Schopenhauer

IV



Introduzione alla metafisica del bello

1991

Questo testo è tratto da lezioni sul *Terzo libro* del *Mondo come volontà e rappresentazione* del corso di Filosofia Teoretica intitolato “Filosofia dell’arte e metafisica dei costumi in Schopenhauer” tenuto all’Università degli Studi di Milano nel 1991. Le indicazioni di lettura qui proposte si limitano alla “parte generale” del terzo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*, mentre non vengono prese in esame le considerazioni particolari sulle arti. Sulla musica posso rimandare al mio libro *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer* (Milano, 1997), che ora puoi trovare in versione digitale all’indirizzo <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/index.html>. Le traduzioni italiane citate sono le seguenti: *La quadruplici radice del principio di ragione sufficiente*, I ediz. 1813, a cura di A. Vigorelli, Ed. Angelo Guerini e Associati, Milano 1990 (Abbrev.: *Quad\_1*), II ediz. 1847, a cura di Eva Amendola Kuhn, Boringhieri, Torino 1959 (Abbrev.: *Quad\_2*); *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. di N. Palanga, Mursia, Milano 1969 (Abbrev.: *M.*); *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, in *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, vol. II, Mondadori, Milano, 1989 (Abbrev.: *Suppl.*). *Taccuino italiano*, a cura di A. Landolfi, Passigli, Firenze 2000 (Abbrev.: *Taccuino*). *Lezioni berlinesi* (1820), *parte terza* da *Theorie des gesammten Vorstellens, Denkens und Erkennens – Philosophische Vorlesungen*, Teil III, aus dem handschriftlichen Nachlass, hrsg. von Volker Spierling, München, 1986 (Abbrev.: *Lez. III*). Inoltre: E. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. Gargiulo–Verra, Bari, 1960 (Abbrev.: *CdG.*). Nel caso che il luogo della citazione sia del tutto chiaro dal testo, viene indicato solo il numero di pagina. Nell’impiego delle traduzioni ci siamo riservati la possibilità di introdurre le modifiche ritenute necessarie senza esplicita segnalazione.

Le figure di copertina e del testo sono tratte da  
*Description d’Egypte, ou Recueil des observations qui ont été faites en  
 Egypte pendant l’expédition de l’armée française, publié par ordre du  
 Gouvernement, T. XII, Paris 1817*

## INDICE

1.  
*La dizione “metafisica del bello” – Osservazioni sull’articolazione complessiva del Mondo: approssimazione alla volontà e allontanamento dalla volontà – Riemergere del problema della tensione tra soggettività conoscitiva e soggettività volitiva.*
2.  
*Kant e i giudizi di gusto – Teoria della contemplazione disinteressata e breve illustrazione del suo senso – La critica del piacere “gastronomico” – Valutazioni sulla musica – L’importanza dei valori formali nel giudizio di gusto.*
3.  
*Significato del disinteresse in Schopenhauer – Il vedere le cose come segni – La visione disinteressata e la ripresa della tematica platonica delle idee.*
4.  
*Il silenzio della volontà – Tematica dell’estraneazione – Poeticità della luna.*
5.  
*Componenti tipico-ideali nella ricezione estetica – Tutto è bello fino a quando non ci riguarda – La fruizione estetica come atto conoscitivo.*
6.  
*Concetti e idee.*
7.  
*Nuova inclinazione del termine “intuizione” – Non lo so, ma lo sento – Le idee, la storia e la Commedia dell’arte – Storia e natura – Il chiaro specchio – Come è bella natura!*

8. *La volontà sospesa ed il piacere estetico – Lato soggettivo e lato oggettivo del piacere estetico – L'eccitante – La solitaria contemplazione della bellezza della natura – La bellezza di un fiore e la bellezza umana.*

9.

*Il sublime – L'impostazione kantiana – Schopenhauer: il ricordo della volontà – I gradi del sublime – Esempi – Differenze rispetto a Kant.*

---

1.  
*La dizione “metafisica del bello” – Osservazioni sull’articolazione complessiva del Mondo: approssimazione alla volontà e allontanamento dalla volontà – Riemergere del problema della tensione tra soggettività conoscitiva e soggettività volitiva.*

L’espressione di *Metafisica del bello* con la quale Schopenhauer intitola le proprie *Lezioni berlinesi* sul terzo libro, allude ad una considerazione dell’arte dal punto di vista del *sistema metafisico* piuttosto che da quello di una *estetica*. Quest’ultimo termine si andava proprio nel primo ventennio del secolo affermando per indicare una scienza filosofica che aveva per oggetto il bello in generale e l’arte in quanto produttiva di opere belle, ed essa aveva tra i propri fini importanti quello di istituire il concetto in modo da apprestare dei criteri valutazione capaci di farci contraddistinguere il bello dal brutto, l’opera d’arte valida da quella che si pretende soltanto tale. Benché il percorso di Schopenhauer sia disseminato di valutazioni estetiche – che manifestano predilezioni preferenze di gusto, pregiudizi – tuttavia la sua non è prevalentemente una *estetica* nel senso or ora indicato proprio per il fatto che non ha di mira propriamente lo stabilire dei criteri di valutazione. Anche in questo caso, come nelle problematiche etiche nel quarto libro, vi è una sorta di *punto di partenza empirico* più o meno tacito: in generale vi sono opere che noi giudichiamo belle, così come giudichiamo talvolta belle le opere della natura; e vogliamo indagare sul fondamento di questi giudizi, sulle radici dell’operare artistico, della produzione e della ricezione dell’arte.

Questa indagine, e le domande in cui essa è destinata a sfaccettarsi, avviene nell’orizzonte di idee generali già proposte nel libro secondo dove la tematica della volontà come principio metafisico è stata ormai pienamente delineata.

Le affermazioni sulla volontà come essenza non solo

dell'uomo ma di ogni essere animato e inanimato, come nucleo interno di ogni rappresentazione, si traduce in un giudizio sull'esistenza come inquietudine perenne. Il problema generale che Schopenhauer persegue ora è quello di illustrare i modi possibili di superamento di questa inquietudine, sottraendosi all'incessante impulso e movimento della volontà – un problema che prosegue e culmina nel quarto libro.

Tenendo conto di ciò la struttura dell'opera è parzialmente ingannatrice. Essa alterna la rappresentazione alla volontà nel primo e secondo libro, e così anche rispettivamente nel terzo e nel quarto, quasi a voler sottolineare la ripresa dell'argomento ad un nuovo grado di approfondimento. Ma la cesura tra i primi due libri e i due ultimi può essere anche interpretata in altro modo: i primi due libri formano una unità in quanto presentano un cammino che conduce alla posizione della volontà, una sorta di progressivo impossessamento di questo tema, della sua compiuta elucidazione.

Certo, si prendono le mosse dalla problematica della conoscenza di cui vengono messe in evidenza funzioni e strutture, ma possiamo concepire questo primo avviamento epistemologico anche come un modo di mostrare la necessità di passare dal punto di vista del sapere scientifico e quello del sapere filosofico che consente una reinterpretazione della nozione di legge e di forza naturale introducendo direttamente al tema della volontà. Si tratta dunque, nei primi due libri, di un cammino di approssimazione alla volontà.

Il terzo e quarto libro invece possono essere considerati come un processo di allontanamento dalla volontà – come la descrizione di un processo di liberazione e di riscatto dalle negatività introdotte dalla volontà stessa. Detto in altro modo: i primi due libri sono una sorta di dimostrazione dell'integrazione dell'uomo nella natura, mentre i due ultimi presentano una tensione interna rivolta alla liberazione dell'uomo da questa integrazione, dando voce ad una sorta di intensa aspi-

razione alla violazione della naturalità dell'uomo.

Questo modo di considerare l'impianto del volume, in luogo di mostrare una pura reiterazione dei temi suggerendo l'idea di un approfondimento, mette piuttosto in evidenza una sorta di contrasto di fondo che rappresenta il senso effettivo dell'opera.

Si tratta di un contrasto che io credo si possa leggere addirittura nel titolo. Esso parla del mondo come volontà e rappresentazione, e si potrebbe commentare dicendo che la rappresentazione sta alla volontà come la superficie di una cosa al suo interno, come il guscio al suo gheriglio. Il mondo è ad un tempo volontà e rappresentazione – la congiunzione “e” è appunto una congiunzione: l'una cosa e l'altra, insieme, nella loro complementarità necessaria.

Tutto ciò è certamente giusto. Ma non c'è dubbio che questi stessi termini possono anche contraddistinguere un contrasto: mentre il termine della volontà allude alla prassi, all'azione, al movimento, ed a ciò che sta alle spalle delle nostre azioni, le passioni, i sentimenti, le angosce, le inquietudine da cui le nostre azioni sono pervase e da cui sono motivate, il termine *rappresentare* (ed ancor più il tedesco *vorstellen*), allude invece al quieto ed inattivo porsi davanti a qualche cosa, ed eventualmente alla conoscenza che si trae da questo quieto contemplare.

La parola rappresentazione non ha dunque solo il senso del fenomeno, della semplice apparenza. Essa può avere anche un'altra sfumatura di senso alludendo ad un atteggiamento nei confronti delle stesse apparenze che mira in certo senso al di là di esse, in quanto esse intrattengono tra loro e con noi stessi dei rapporti mediati dalla necessità e dai bisogni.

La parola “conoscenza” muta poi in senso corrispondente: essa non deve più essere vincolata al principio di ragione sufficiente, e quindi considerata come un'attività di ricerca di nessi e legami causali, ma al contrario collegata piuttosto

ad un'apprensione delle cose indipendentemente da questi nessi. In questo afferramento ci si disimpegna tendenzialmente dai vincoli della volontà, cosicché, *in un senso interamente nuovo*, potremmo dire che volontà e rappresentazione indicano un contrasto. Gli ultimi due libri potrebbero allora essere caratterizzati come un percorso che conduce la rappresentazione (la conoscenza) a prevalere sulla volontà. Dobbiamo infatti riscoprire la differenza, posta fin dall'inizio, tra *soggetto conoscitivo* e *soggetto della volontà*: negli ultimi due libri è proprio la soggettività conoscitiva a prendere il sopravvento, a sottrarsi in quanto tale al dominio della volontà ed a fondare in generale la possibilità della sua negazione.



2.

*Kant e i giudizi di gusto – Teoria della contemplazione disinteressata e breve illustrazione del suo senso. – La critica del piacere “gastronomico” – Valutazioni sulla musica – L’importanza dei valori formali nel giudizio di gusto.*

Tutto ciò potrà chiarirsi meglio procedendo di passo in passo. Il nostro punto di partenza – lo abbiamo già detto – può ben essere il dato di fatto che noi enunciamo apprezzamenti intorno alla bellezza dei prodotti della natura o dell’arte. Questi apprezzamenti Kant li chiamava *giudizi di gusto*. È opportuno rammentare il punto essenziale della discussione che Kant sviluppa sui giudizi di gusto nella sua *Critica del giudizio* perché questa discussione rappresenta la premessa generica della problematica di Schopenhauer.

Kant sottolineava intanto che tali giudizi, che possiamo riassumere nella forma semplice “la tal cosa è bella”, si riferiscono anzitutto ad oggetti della percezione, a complessi cromatici, figurali, visivi o uditivi. Proprio tenendo conto di ciò sorge subito una difficoltà: dire che una cosa è bella non significa determinare su di essa una proprietà che spetterebbe ad essa allo stesso titolo di ogni altra, come il suo colore o la sua forma?

Sembrerebbe che ci potremmo liberare da questa difficoltà se riteniamo che il giudizio non sia tanto volto alla oggettività come tale quanto piuttosto ad uno *stato della soggettività* che percepisce l’oggetto, cosicché il giudizio “la tal cosa è bella” può essere riformulato dicendo “la tal cosa ci piace” ed in questa riformulazione enunciamo forse il suo significato autentico. Esso riguarda uno stato della soggettività, un sentimento di piacere ed è forse questo sentimento di piacere ciò a cui il giudizio “la tal cosa è bella” sembra dare espressione.

Ma ciò non basta ancora. Molte cose ci piacciono, ma non per questo le chiameremmo belle. Ad esempio, *ci piace il*

*vino*, ma non per questo diremmo che *il vino è bello*.

Il problema di Kant è dunque quello di proporre una caratterizzazione dell'esperienza entro cui diventa legittimo il parlare della bellezza, e l'obbiettivo critico prioritario consisterà essenzialmente nel discriminare questa esperienza da ogni sentimento del piacere "gastronomicamente" inteso, più in generale da ogni sentimento di piacere connesso all'utilità. Saremo dunque in presenza di un giudizio "estetico" autentico quando diciamo "ci piace" in rapporto ad un oggetto prescindendo da qualsiasi scopo che potremmo realizzare mediante esso, quando dunque *lo contempliamo in modo interamente disinteressato*.

Si noti che il tema della contemplazione disinteressata così come lo pone Kant può essere connesso al *carattere fittizio* della cosa contemplata. Ad esempio: di fronte ad un edificio, posso dire "mi piace" – ma questo piacere sta a fondamento di un autentico giudizio di gusto solo se posso assumere che l'edificio sia illusorio senza che il piacere venga meno. La soppressione dell'esistente toglie di mezzo qualunque riferimento anche implicito ed inconsapevole all'utilità che potrebbe avere per me l'edificio come mia possibile abitazione.

Questo tema kantiano del disinteresse riferito alla problematica dell'esperienza estetica ha indubbiamente una sua *plausibilità*: possiamo addurre buone ragioni per confermarlo almeno ad uno stadio iniziale di sviluppo e di approfondimento del problema. L'idea di un impiego "pratico" di un dipinto ci può apparire subito come qualcosa di simile all'acquisto di libri con il dorso rilegato di un determinato colore allo scopo di completare l'arredamento.

La questione non è tuttavia così semplice, forse non lo è nemmeno l'impostazione della questione. Io credo, ad esempio, si potrebbe dubitare che abbia realmente senso il parlare di un'"esperienza estetica" specificamente caratterizzata come tale e chiaramente delimitabile; e non appena si cercasse di

mettere a fuoco il tema del disinteresse, si rivelerebbero subito modi diversi di intenderlo, vie diverse di dare ad esso un effettivo sviluppo, approdando naturalmente a conseguenze assai più discutibili e meno ovvie di quello del nostro esempio di libri acquistati a metri oppure di un dipinto utilizzato per nascondere una porta o un buco nella parete.

In Kant questa problematicità si manifesta nel fatto che la preoccupazione di non ricadere nel piacere “gastronomico” implicava una tendenziale svalutazione proprio della componente sensibile. In ciò si fa certo sentire l’atteggiamento intellettuale del Kant epistemologo: in sede epistemologica, Kant è naturalmente anzitutto il grande teorico delle forme: l’elemento sensibile è la pura componente materiale che è destinata ad operare il riempimento delle forme e che attende del resto da esse la propria organizzazione interna. Questo atteggiamento è presente anche nel modo in cui Kant interpreta il tema del disinteresse: questo potrà essere tanto maggiore quanto più gli elementi formali prevalgono su quelli sensibili: cosicché egli apprezzerà ad esempio nella pittura soprattutto il disegno, piuttosto che il gioco dei colori, dal momento che il disegno ha una capacità strutturante fungendo da schema e da supporto schematico ai colori. Questi invece formano di per se stessi una massa caotica, e colpiscono tanto vivacemente la sensibilità da rendere il piacere che da essi deriva assai simile ad un piacere “gastronomico”. Quasi interamente “gastronomica” è poi per Kant la musica, proprio per il fatto che i suoni sono materiale bruto che colpiscono duramente i sensi e di fronte ai quali è ben difficile quella condizione di distacco che caratterizza il piacere disinteressato.

È noto del resto che Kant amava assai poco la musica, anche se il giudizio corrente secondo cui riteneva fondamentalmente un’arte per disturbare i vicini di casa e per impedire le quiete meditazioni dei filosofi è forse eccessivo. La frase spesso citata della *Critica del giudizio* (§ 53, trad. it. p. 192)

secondo cui:

“alla musica, bisogna rimproverare una certa mancanza di urbanità, soprattutto per la proprietà dei suoi strumenti, di spandere il proprio influsso al di là del richiesto (al vicinato), per così dire imponendosi e violando la libertà di quanti non partecipano al trattenimento musicale”

può essere ricondotta ad un episodio biografico: Kant abitava vicino ad una prigione i cui occupanti spesso elevavano “canti spirituali” che egli giudicava “farisaici” e da cui soprattutto veniva molto disturbato. In tal caso quella formulazione, nonostante espressa in termini generali, perde di pregnanza. Più importante di quella dichiarazione resta comunque in effetti l'impostazione complessiva della sua tematica che è formulata senza possibilità di equivoco nello stesso § 53 della *Critica del giudizio*: Kant è consapevole di quanto siano importanti gli elementi formali e strutturali (quindi in generale “matematici”) nel risultato musicale al punto da affermare che

“solo da questa forma matematica, sebbene non sia rappresentata da concetti determinati, dipende il piacere che congiunge la semplice riflessione su tal equantità di sensazioni simultanee e successive con il loro gioco, come una condizione universalmente valida della sua bellezza, e solo per questa forma il gusto può attribuirsi qualche diritto anticipato al giudizio di ognuno” (pp. 190–191)

Ma non meno netta è l'affermazione che, per quanto riguarda la ricezione del brano musicale,

“certamente la matematica non ha la benché minima parte nell'attrattiva e nella commozione dell'anima prodotte dalla musica; è soltanto la condizione indispensabile (*conditio sine qua non*) di quella proporzione delle impressioni, nella loro unione e vicenda, che permette di abbracciarle tutte insieme impedendo che si distruggano reciprocamente...” (p. 191)

cosicché deve essere ribadito che l'elemento determinante è proprio l'elemento sensuale, con la conseguenza che:

“la musica avrà l'ultimo posto tra le arti belle, perché essa non fa che giocare con le sensazioni (nello stesso modo che forse è la prima quando le arti si valutino dal punto di vista del piacere)” (i-vi).

Va infine notato che ciò che Kant dice sul disinteresse del giudizio di gusto riguarda unicamente il giudizio stesso e l'esperienza che trova espressione nel giudizio, ma non dice esplicitamente nulla intorno alla bellezza, ovvero a ciò che dà origine al piacere estetico. Una teoria del bello, sulla quale non è qui il caso di soffermarsi, è in Kant affidata piuttosto all'idea dell'opera d'arte come di una totalità in cui domina una compiuta armonia delle parti tra loro. Ciò che ci reca piacere e di cui possiamo compiacerci “estheticamente”, ad esempio nel caso di un dipinto, è l'ordine interno che domina nella configurazione grafica e cromatica, è l'equilibrio che mostra come il gioco dell'immaginazione sia libero, e tuttavia soggiacente a regole. Anche in questa concezione sono i valori formali piuttosto che quelli contenutistici che ricevono una particolare accentuazione, in coerenza con l'atteggiamento filosofico complessivo di Kant.



3.

*Significato del disinteresse in Schopenhauer – Il vedere le cose come segni – La visione disinteressata e la ripresa della tematica platonica delle idee.*

Abbiamo notato che la posizione kantiana può valere come una premessa per quella di Schopenhauer, ma anche come una premessa generica. Ciò significa che essa può ricevere specificazioni assai diverse, e rientrare, con sensi diversi, in quadri filosofici molto differenti.

In Schopenhauer il tema della contemplazione disinteressata rimanda, da un lato, ad un approfondimento della situazione descrittiva dell'esperienza estetica, dall'altro può essere ricollegato alla problematica metafisica in una forma estremamente densa di significato, e per entrambi gli aspetti l'impostazione kantiana viene messa da parte sia dal punto di vista del quadro di insieme sia in rapporto alle conseguenze di dettaglio.

Per comprendere in che senso si parli in Schopenhauer di disinteresse di fronte all'opera dell'arte o della natura, dobbiamo anzitutto rammentarci della condizione normale della nostra esistenza quotidiana: in essa noi siamo sempre sotto la presa di qualche bisogno, di un qualche desiderio che deve essere soddisfatto e quindi tutte le nostre azioni e le percezioni che sono in esse implicate sono sotto la presa di interessi *pratici* nel senso ampio del termine: cosicché noi non vediamo propriamente cose, ma *mezzi in vista di una utilizzazione*. Anche i processi conoscitivi in generale, quelli quotidiani che si effettuano in vista di scopi e di compiti immediati, così come i processi conoscitivi di più ampio respiro che confluiscono nel corpo delle scienze in continuo ampliamento, possono essere considerati come subordinati, attraverso la mediazione delle tecnologie applicative, ad interessi pratici.

Impiegando la terminologia di Schopenhauer potrem-

mo dire che la conoscenza è subordinata alla volontà, per quanto possa ed anzi debba prescindere da essa nei suoi singoli passi. Dovremmo tuttavia precisare: si tratta della conoscenza nel senso usuale del termine, quella conoscenza che è stata indagata nel primo e nel secondo libro del *Mondo*, come una conoscenza che poggia sul principio di ragione sufficiente. Come tale essa mira soprattutto a conoscere gli oggetti, e la conoscenza degli oggetti significa soprattutto stabilire tra essi delle relazioni. Per questo possiamo istituire proposizioni che hanno forma “se... allora”, e su questa base possiamo formulare quelle previsioni che rencono possibile l'applicazione delle conoscenze acquisite. È questa conoscenza eminentemente relazionale che possiamo considerare “subordinata alla volontà” (*M.*, p. 215).

“La conoscenza sorge sulla volontà come la testa sul tronco” (ivi).

A maggior ragione ciò vale per l'esperienza quotidiana del reale: percepire significa soprattutto trovarci *sotto il pungolo* di sensazioni che ci stimolano ad avvicinarci a qualcosa, a distoglierci da essa, a ricercarla, desiderarla, respingerla. (Il tema heideggeriano dell'utilizzabilità ha le sue origini proprio in Schopenhauer). La nostra soggettività particolare, con i suoi desideri e passioni particolari viene così continuamente sollecitata e in questo modo si tiene abbarbicata alla realtà.

Il vedere non è dunque solo un vedere, e l'oggetto visto non è l'oggetto semplicemente colto in se stesso. Il vedere non è un vedere di oggetti, ma di *segni per oggetti* che a loro volta ci appariranno come segni per altri oggetti in una catena di rimandi che costituiscono il concetto stesso della realtà. Aguzzo lo sguardo verso un albero frondoso per vedere baluginare un colore che mi annuncia un frutto – il rosso tra le foglie annuncia la mela, me ne segnala la presenza; esamino il tronco e la sua corteccia per rendermi conto se mi sarà possibile

arrampicarmi su di esso: la ruvidità della corteccia e la forma del tronco sono per me dei segni che mi danno via libera. Le proprietà visive e tattili della mela segnalano la sua commestibilità che io metto alla prova addentandola.

Su questo sfondo si comincia a comprendere quale pregnanza possa assumere il parlare di disinteresse ovvero di contemplazione (*Kontemplation*) pura e disinteressata.

Con questo termine si tocca indubbiamente un problema di fenomenologia dell'esperienza estetica. Nessuno guarderebbe così un albero *dipinto*. E naturalmente anzitutto perché esso è dipinto. Osserva Schopenhauer in un appunto del suo *Taccuino italiano*:

“L'arte del pittore, allorché egli riproduce perfettamente l'apparenza della realtà, consiste fondamentalmente in questo, che egli separa ciò che nel vedere è sensazione, ovvero il puro e semplice effetto immediato, l'affezione della retina, dalla sua causa, vale a dire dagli oggetti che ne sono causa e che sono riconosciuti dalla ragione; in tal caso egli coglie soltanto quel puro effetto staccato da tutto il resto riuscendo così a riprodurre un altro in tutto simile, originato però da tutt'altra causa, cioè dai colori usati” (*Taccuino*, oss. 85)

Il fatto che l'albero sia dipinto significa soprattutto che esso è stato sottratto alla catena causale che gli è propria, ed in questo senso esso è un'oggettività fittizia. Ma questa condizione può agevolare una contemplazione disinteressata, senza essere una sua condizione necessaria. Anche di fronte all'albero reale con i suoi frutti, potrei assumere un simile atteggiamento, che è del resto l'atteggiamento del pittore nel momento in cui volge il suo sguardo all'albero come tema di un dipinto.

Guardiamo dunque *in questo modo* l'albero dipinto oppure l'albero reale – e ciò significa: sospendendo ogni interesse che provenga da noi stessi e dalla realtà nella quale siamo quotidianamente immersi. Allora per la prima volta *c'è* di

fronte a noi *l'albero stesso*, nella sua pura oggettività, libera da pressioni che derivano dalla soggettività e dalla rete di interessi che da essa provengono.

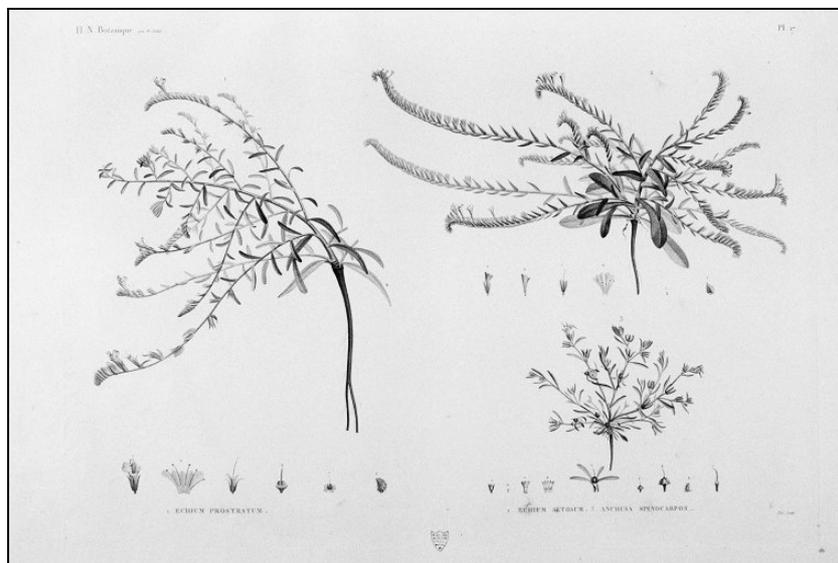
La soggettività individuale si ritrae ai margini, mentre si fa avanti una soggettività che si può forse definire transindividuale, quella soggettività che per Schopenhauer è soprattutto la *soggettività conoscitiva*, il soggetto del conoscere nell'accezione prima delineata.

Un passaggio analogo avviene anche sul versante dell'oggetto. L'albero che *ora semplicemente c'è* ha le sue proprietà che lo caratterizzano in modo determinato: eppure esse non vengono considerate come proprietà individuanti che lo determinano come albero reale che si trova qui ed ora nel mio giardino o cinquecento anni fa nel giardino del pittore che lo ha dipinto, come se si dovessero ristabilire i nessi che sono stati tolti. Esso stesso viene invece considerato in modo transindividuale, come una possibilità di presentarsi della specie albero, *come eidos o idea platonica*. Nell'arte e nell'apprensione del bello in genere non si presenta mai l'individualità in quanto individualità che rimanda a nessi reali; persino nel caso dei ritratti, che hanno certamente anche il compito immediato di attestare le fattezze di una persona, in quanto opere dell'arte debbono essere considerati soprattutto nel significato che riescono a trasmettere, e tale significato deve superare il riferimento empirico-reale per richiamare invece una *tipicità nella caratterizzazione della persona rappresentata*. Vi è qui dunque una componente che potremmo chiamare *eidetica*, attingendo al linguaggio platonico (e fenomenologico).

Questo accenno ad una possibile fenomenologia dell'apprensione estetica – di cui peraltro non intendo qui discutere la validità in modo approfondito – rappresenta, io credo, l'unica giustificazione plausibile della ripresa esplicita della tematica delle idee platoniche come una tematica indi-

spensabile alla filosofia dell'arte che sta per essere qui abbozzata. Tuttavia questa tematica, per quanto presente un po' ovunque, non è affatto elaborata a fondo e i suoi aspetti fenomenologici non sono in grado di fornire un effettivo sostegno al modo in cui Schopenhauer la propone e la sviluppa. In effetti la componente eidetica viene subito immessa in una corrente di pensieri che va oltre la pura dimensione fenomenologica per ricongiungersi ai capisaldi della metafisica schopenhaueriana.

Rispetto a Kant vi sono almeno due passaggi che contraddistinguono una netta differenza: il tema del disinteresse viene fortemente riportato ad una *visione oggettivistica*; nello stesso tempo, la componente eidetico-ideale viene ricondotta ad una nozione di "idea platonica" concepita, come era già stato teorizzato in sede di filosofia della natura, nel quadro del tema dei gradi di oggettivazione della volontà, e dunque come *una funzione che appartiene agli ingranaggi metafisici della produzione del reale*.



4.

*Il silenzio della volontà – Tematica dell'estraneazione – Poeticità della luna.*

Il parlare di visione oggettivistica è certamente giustificato dal fatto che la visione disinteressata è proprio quella che taglia tutti i nodi che con la soggettività pratico-passionale, che è poi la soggettività reale e concreta, l'io stesso nella sua individualità empirica. Ciò che caratterizza l'esperienza estetica è il silenzio della volontà (*das Schweigen des Willen – Suppl.*, Cap. XXX, p. 1223). Ma questo silenzio è anche subito e necessariamente afferramento delle cose nel loro puro essere obbiettivo: le cose ci appaiono finalmente in ciò che esse sono in se stesse, indipendentemente dai legami che intercorrono tra loro e con noi stessi.

Questo punto va particolarmente sottolineato in particolare perché è opinione diffusa che l'estetica romantica nel suo insieme sia una estetica "soggettivistica" e "sentimentalistica", come se scopo dell'opera fosse quello di eccitare le passioni: in Schopenhauer, la cui filosofia dell'arte deve essere certamente ambientata nell'orizzonte del romanticismo, abbiamo un esempio di come le cose siano assai più complesse, assai meno lineari e scontate. In Schopenhauer l'enfasi cade infatti sul versante opposto, sulla liberazione dall'elemento passionale, che conduce ad una radicale obbiettivazione.

Credo che sia anche possibile parlare un effetto estraniante, usando il termine di *estraneazione* per indicare l'allontanamento e il distacco, nella visione dell'oggetto, delle tensioni dell'io. Ed in realtà gli esempi recati da Schopenhauer (*Suppl.*, Cap. XXX) sono esempi che mostrano come la poetizzazione del reale cominci proprio dall'innesto di procedure di estraneazione.

Suggerisce Schopenhauer: pensiamo ad un viaggiatore che giunge in una città che non conosce, ad uno straniero che

giunge nella nostra città: essa ha per lui un senso interamente diverso che essa ha per noi, un senso che ha qualcosa di intrinsecamente gradevole, proprio per il fatto che, mentre noi siamo invischiati in essa, tra i suoi abitanti che hanno con noi determinate relazioni, tra le sue strade che ci portano sempre da qualche parte ben nota in funzione del conseguimento di determinati obbiettivi, lo straniero può invece guardare la città in maniera del tutto libera da questi legami, “in modo puramente obbiettivo”, e quindi già tendenzialmente aperto alla rappresentazione poetica o pittorica.

La capacità di realizzare un effetto estraniante in funzione di incremento di un’obbiettivazione che favorisce la ricezione estetica va attribuita anche a procedure messe spesso in opera dall’arte drammatica, quando ad esempio si trasferisce l’azione in tempi o in luoghi molto lontani. A questo effetto estraniante è dovuta anche l’aura che circonda talvolta i ricordi personali di tempi molto lontani – tanto lontani da non poter più farci provare alcun turbamento.

“È infine questa beatitudine della contemplazione esente da volontà che diffonde un incanto magico su tutte *le cose passate e lontane*, e che in virtù di un’illusione che facciamo a noi stessi, ce le fa vedere in una luce così bella. Quando ci ricordiamo dei giorni di un tempo trascorsi *in qualche luogo lontano*, la nostra immaginazione rievoca soltanto gli oggetti, ma non il soggetto della volontà, il quale, allora come oggi, portava la croce delle sue insanabili miserie; queste vengono dimenticate, perché d’allora in poi mille e mille altre vennero a prenderne il posto. L’intuizione oggettiva opera sul ricordo nello stesso modo con il quale opererebbe nel presente se fossimo capaci proporci come liberi dalla volontà. Per questo, quando un dolore ci angustia più dell’ordinario, il ricordo improvviso delle scene passate o lontane ci si presenta davanti agli occhi come l’immagine di un paradiso perduto. Di queste scene la fantasia rievoca soltanto la parte oggettiva, ma nulla della parte individuale e soggettiva; ci immaginiamo allora che la parte oggettiva ci si fosse presentata così pura e così incontaminata da relazioni con la volontà, nello stesso modo in

cui di tale parte oggettiva ci si presenta oggi l'immagine, nonostante il fatto che la relazione di quegli oggetti con il nostro volere non ci creasse in quel tempo meno tormenti di ora.... Non resta più che il mondo come rappresentazione; il mondo come volontà è svanito" (*M.*, § 38, pp. 237–8).

A tutto ciò Schopenhauer vuole aggiungere un singolare e significativo riferimento autobiografico che ci consente di sottolineare ancor più il tema delle procedure di estraneazione come fondamento del piacere estetico. Quando ero giovane, egli racconta, in periodi di particolare affaticamento, mi sentivo sollevato dal considerare me stesso e le mie azioni come se le vedessi dal di fuori, come se fossero azioni di un altro. Si tratta di una notazione psicologica secondaria, che tuttavia fornisce un efficacissima sintesi del problema (*Suppl.*, Cap. XXX).

Notiamo infine che in questi esempi non abbiamo più bisogno di fare riferimento soltanto a prodotti artistici. Si tratta invece di una forma generale di esperienza che si può produrre nell'immaginario, così come di fronte ad un paesaggio della natura. Un paesaggio diventa un *oggetto pittorico* (*malerisch*, qui certamente da non tradurre con "pittresco", come accade di leggere, che significa tutt'altra cosa), cioè un oggetto che viene già vissuto pittoricamente, "estheticamente", e che è dunque predisposto alla rappresentazione pittorica, non appena venga colto nella sua piena e pura obbiettività.

"Quando i poeti cantano il sereno mattino, la bella sera, la quiete notte lunare... il vero oggetto della loro magnificazione è il soggetto puro della conoscenza che viene provocato da quelle bellezze naturali... Come potrebbe altrimenti il verso di Orazio:

*Nox erat, et coelo fulgebat luna sereno  
Inter minora sidera*

"era notte e la luna rifulgeva nel cielo sereno tra astri minori"

produrre su di noi un effetto così benefico, anzi incantevole?” (*Suppl.*, p. 1222).

Le atmosfere del romanticismo, le sue predilezioni si avvertono anche nelle pieghe di questi esempi. Si parla di poeti che cantano il mattino, la sera, la notte lunare, e si tace intorno alla chiara luce del giorno. In questo piccolo dettaglio possiamo vedere una predilezione d'epoca per la notte, per le luci intermedie dell'alba e del tramonto. Della poeticità della luna Schopenhauer riesce persino a darci una sorta di giustificazione filosofica: la luna è *lontana*, essa appare eternamente *estranea* alla vita terrena, “passa per il cielo e tutto vede, ma a nulla partecipa” (387). È la luna dunque che può affascinarci in questa sua sublime estraneità, e non invece il sole, con tutta la sua luce e il suo calore. Non appena volgiamo lo sguardo verso il sole, subito siamo costretti a stringere gli occhi in un atto immediato secondo uno stimolo istintivo di repulsione e di autodifesa. *Non è possibile contemplare il sole*. Per questo la luna può diventare oggetto prediletto nei sogni del poeta o del pittore. Ed anche la filosofia dell'arte di Schopenhauer si pone fin dall'inizio sotto il segno della luna.



5.

*Componenti tipico-ideali nella ricezione estetica – Tutto è bello fino a quando non ci riguarda – La fruizione estetica come atto conoscitivo.*

Lo spunto fenomenologico presente nel richiamo ad un momento tipico ideale nella ricezione estetica si incontra ben presto con una opzione metafisica che assolve una fondamentale importanza nel sistema, benché sia difficile da integrare e giustificare pienamente nel suo interno.

Si tratta del passaggio dalla volontà alla rappresentazione – il che è quanto dire: dal puro impulso della vita alla sua concretizzazione sul piano della visibilità, dunque il farsi mondo della volontà stessa.

È del resto comprensibile che questo passaggio dal nucleo profondo del reale – che la parola “volontà” vorrebbe cogliere e che certamente non contiene nulla che assomigli alle cose di questo mondo, ma che è puro “slancio vitale”, come dirà in seguito Bergson – al mondo visibile con la molteplicità infinita delle sue forme, rappresenti un punto difficile del sistema di Schopenhauer, anzi un autentico enigma. Questo enigma non viene certamente soppresso dalla ripresa del platonismo, ma in qualche modo attenuato.

Le idee platoniche rappresentano il punto di transizione e di conversione della volontà nel mondo fenomenico: la volontà passa attraverso le idee. Forse potremmo dire che *essa diventa anzitutto idea, prima di disperdersi nella molteplicità empirica dei fenomeni*. Le caratteristiche che Platone attribuiva alle idee, la loro eternità, e quindi il loro essere fuori dal tempo e dallo spazio, in questo contesto di discorso segnalano l'appartenenza dell'idea al versante della volontà; mentre la possibilità dell'idea di essere colta ed afferrata intuitivamente, di essere dunque *vista*, segnala invece il fatto che la volontà, nell'idea, è già sulla via della rappresentazione.

L'idea non è dunque, in Schopenhauer, qualcosa che

appartiene alle produzioni della mente o il correlato necessario di una funzione della ragione. È invece qualcosa che è innestato nel processo di realizzazione e di visibilizzazione della volontà. Schopenhauer è convinto anche che una simile concezione sia conforme allo spirito autentico del platonismo e che la tematica platonica delle idee, così concepita, debba essere considerata in stretto parallelismo con la tematica kantiana della cosa in sé. Egli rivendica a proprio merito l'aver mostrato la possibilità della confluenza di una posizione nell'altra. L'elemento comune sta nella contrapposizione di entrambe le nozioni – cosa in sé e idea platonica – al mondo fenomenico. Ma questa confluenza richiede che la cosa in sé non venga interpretata come un oggetto, bensì come la volontà stessa che trova nelle idee il percorso che conduce alla sua realizzazione nella molteplicità delle rappresentazioni. A Kant Schopenhauer obietta espressamente che avrebbe dovuto “espressamente rifiutare alla sua cosa in sé la proprietà di essere oggetto” (*M.*, p. 213)

Tenendo conto di una simile interpretazione pronunciata “ontologica” delle idee non è difficile vedere in che modo avvenga il raccordo con le considerazioni precedenti, così come non è difficile coglierne le conseguenze.

In precedenza abbiamo sottolineato soprattutto l'elemento del distacco e dell'effetto estraniante ed abbiamo parlato in rapporto a ciò di visione obbiettiva. Questo aspetto è così insistente in Schopenhauer che – a differenza del tema kantiano del disinteresse che non contiene esplicitamente una teoria del bello che deve essere cercata altrove – siamo quasi indotti a pensare che la bellezza sorga proprio in funzione di questa obbiettivazione.

Talora ci imbattiamo in formulazioni nettamente orientate in questa direzione, come quando si dice che la bellezza delle cose “dipende proprio dalla pura obbiettività... della loro intuizione (*Suppl.*, Cap. XXX, p. 1227); ed ancora più incisi-

vamente “Tutto è bello fino a quando non ci riguarda” (ivi). Ma questo aspetto del problema deve essere coordinato al fatto che ciò che viene colto in questa visione obbiettiva è l’oggetto *in specie*, e ciò significa oltrepassare l’ambito fenomenico verso i luoghi di produzione metafisica del reale: per questo motivo Schopenhauer ritiene di poter considerare questa forma speciale di intuizione come un effettivo atto del conoscere, come una conoscenza autentica.

A ciò naturalmente siamo già stati preparati dal collegamento posto tra il silenzio della volontà e l’emergere della soggettività puramente conoscitiva che può essere concepita come una soggettività transindividuale che diventa *ora l’eterno occhio del mondo (das ewige Weltauge)*, ciò in cui il mondo si rispecchia. La coscienza diventa il limpido specchio dell’oggetto (*M.*, § 34, p. 216).

Di tutto ciò dobbiamo anche sapere apprezzare la portata ed anche la profonda ambiguità. Infatti non basta prendere atto che la fruizione estetica è caratterizzata dall’assenza di partecipazione affettiva, ma dobbiamo in qualche modo duplicare la nozione stessa di conoscenza, dobbiamo ammettere che si possa parlare di conoscenza non solo per quel complesso di procedure che conducono ad un sapere scientifico e tecnologico, ma anche di una specifica conoscenza ottenuta attraverso la produzione e la fruizione artistica. Questa duplicazione non è affatto ovvia e priva di problemi, così come non lo è la duplicazione conseguente, ovviamente necessaria, della stessa nozione di obbiettività

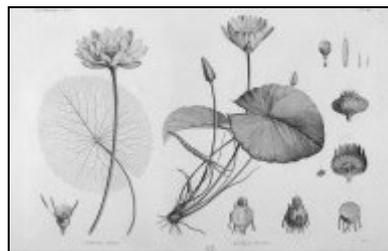
Conoscere – in un’accezione che ne vincola la nozione al mondo della rappresentazione ed al principio di ragione sufficiente – significa collegare un fenomeno all’altro secondo un rapporto di “fondazione”. Nel conoscere così inteso assolvono una funzione importante sia l’afferramento intuitivo dei rapporti sia il ragionamento e l’argomentazione che si avvalgono di concetti, che sono necessari per assicurare alla cono-

scienza così ottenuta la generalità necessaria. Schopenhauer non può poi non riconoscere che una funzione obbiettivante, e dunque il “disinteresse” inteso come prescindere da una partecipazione “passionale”, è indispensabile per il progresso del conoscere. Solo che ora – nel passaggio dalle considerazioni epistemologiche e metafisiche alla filosofia dell’arte – tende a sottolineare più di quanto non avesse fatto in precedenza che questo progresso è subordinato al soddisfacimento dei bisogni umani. Cosicché il percorso della conoscenza scientifica viene considerato come un percorso che non fa altro che continuare le funzioni dell’intelletto strettamente subordinate, e negli animali in modo esclusivo, alla produzione e riproduzione della vita biologica.

Certo, in rapporto all’uomo le cose stanno diversamente. Nell’analogia di cui si serve una volta Schopenhauer secondo cui la conoscenza si innesta sulla volontà come la testa sul tronco, vi è certo da un lato la connessione e la possibile subordinazione della conoscenza alla volontà, da dall’altro anche l’idea di una relativa indipendenza della prima dalla seconda. Del resto vi sono molti modi in cui la testa è innestata sul tronco. Guarda ad esempio un bue o una pecora! Con quel suo tipico atteggiamento tendente a scorgere significati interni nella forma esterna, Schopenhauer trova significativo che negli animali la testa e il collo possano fare tutt’uno, e che la testa sia strutturalmente rivolta verso la terra alla perenne ricerca di cibo. Lo sguardo non può guardare facilmente altrove che non il luogo in cui potrà trovare ciò di cui sfamarsi. Quale differenza rispetto all’immagine dell’uomo che trova una rappresentazione culminante nell’Apollo del Belvedere! Il collo separa la testa nettamente dal tronco e lo sguardo di Apollo è rivolto di fronte a sé e potrebbe volgersi in ogni direzione se non fosse una statua.

La possibile indipendenza dalla volontà si annuncia dunque, secondo Schopenhauer, anche nella conoscenza

scientifica. Ma solo nell'arte il nodo con la volontà viene realmente tagliato per la prima volta in modo netto, benché in maniera precaria, provvisoria, che dura quanto dura l'atto della fruizione estetica. Fare di questa esperienza un atto conoscitivo è certamente coerente con questa impostazione. Si dovrà tuttavia parlare di conoscenza in tutt'altro senso, in un senso che tende ad approssimarsi alla conoscenza filosofica considerata in via di principio distinta dalla conoscenza scientifica in quanto il suo compito ultimo è quello di farci dare uno sguardo al di là dei fenomeni. Nel campo dell'arte si annuncia una presa di distanza dalla realtà, conseguente all' "intuizione" della sua essenza metafisica, che prelude ai temi morali del quarto libro del *Mondo*.



6.

*Concetti e idee*

Un sintomo di queste ambiguità sta nella necessità di mantenere una precisa distinzione tra concetti e idee (cfr. *M.*, § 49 e *Suppl.*, Cap. XXIX) e nello stesso tempo nella difficoltà che si incontrano per fissarla con chiarezza.

Così nel § 49 del *Mondo*, dopo aver ribadito che “l’oggetto che l’artista ha il compito di rappresentare... è un’idea in senso platonico e null’altro” (p. 274), si aggiunge subito che ciò che intendiamo con la parola *idea* deve essere chiaramente distinto da ciò che intendiamo con la parola *concetto*. Di fatto nel primo libro del *Mondo*, a cui qui si fa riferimento, Schopenhauer ha sempre impiegato la parola *concetto* per indicare il risultato di una procedura astrattiva utile per passare dalla particolarità che è propria dell’esperienza concreta e dell’intuizione in genere alla generalità che è invece necessaria alla conoscenza scientifica. Il *concetto* è strettamente collegato ad una nozione di *ragione* caratterizzata come *facoltà di argomentare* e dunque come facoltà connessa alla logica formale intesa come disciplina dell’argomentazione. Inoltre, già la caratterizzazione del concetto come rappresentazione di una rappresentazione, che troviamo nella *Quadruplici radice del principio di ragione sufficiente* prospetta un modo di impostare il problema che si ricollega piuttosto alla tradizione empiristica che a quella razionalistica.

Anzitutto vi sono per noi le cose, con le loro proprietà concretamente sperimentate, con le loro somiglianze e dissimiglianze; quindi vi è la capacità razionale di astrazione e di afferramento delle proprietà comuni che conduce alla formazione del concetto. Questo potrà così essere considerato come un’unità sotto cui possono essere riunite una molteplicità di cose particolari. Questa concezione del concetto come *unitas post rem* ci riporta indubbiamente ad un quadro nominalisti-

co-empiristico: il concetto non ha alcuna esistenza in sé, ma è il significato di un nome che assolve un'utile funzione di associazione classificatoria. Ci troviamo dunque su un terreno molto lontano dal platonismo.

Tuttavia anche per ciò che riguarda il riferimento di Schopenhauer a Platone occorre procedere con molta cautela, evitando di assumerlo troppo ingenuamente. Di ciò si è già parlato nei nostri commenti al secondo libro del *Mondo* (cfr. *Volontà e natura*, Commenti a Schopenhauer, III, § 10.). L'intera tematica platonica delle idee è dominata dal pensiero di identità ideali soggiacenti alle cose sensibilmente esperite per il fatto stesso che lo scopo perseguito è soprattutto quello di rendere conto della possibilità di una conoscenza obbiettiva della realtà. Questa conoscenza non può essere realizzata attraverso le indeterminatezze e le relatività dell'esperienza sensibile. La teoria platonica delle idee va dunque considerata all'interno di un orizzonte epistemologico. Da questo punto di vista la tematica platonica non corrisponde affatto agli interessi di Schopenhauer ed egli non può trovare in essa ciò che cerca. In particolare Schopenhauer sottolinea che la distinzione tra idee e concetti in Platone non è affatto formulata con chiarezza ed anzi "molti dei suoi esempi e delle sue spiegazioni a proposito delle idee sono applicabili soltanto a semplici concetti" (*M.*, p. 274). Per incontrare la tematica di Schopenhauer è necessario invece accentuare una possibile interpretazione metafisica delle idee platoniche. Mentre i concetti nell'accezione di Schopenhauer sono in fin dei conti dei puri contenuti mentali o in ogni caso nostre produzioni spirituali, le idee sono "le figure persistenti, immutabili, indipendenti dall'esistenza temporanea dei singoli esseri, le *species rerum* le quali propriamente costituiscono ciò che è puramente obbiettivo nei fenomeni" (*Suppl.*, XXIX, p. 1214). Ed ancor più: le idee possono essere dette *species*, ma soprattutto *species natu-*

*rales*. Esse infatti formano la mediazione necessaria per l'auto-realizzazione della volontà come *natura*. Si comprende così per quale ragione Schopenhauer dia particolare valore ai passi di Aristotele in cui si osserva che i platonici ritenevano che non vi fossero idee per ogni cosa, ed in particolare che non vi fossero idee per le cose fatte dall'uomo, per gli artefatti come una casa o un anello. Affermazione certo singolare, che in ogni caso asseconda l'orientamento schopenhaueriano del problema ed in certo senso lo illustra efficacemente. Sarei tentato di commentarla così: qualunque cosa inventi e ponga in essere l'uomo non avrà mai, nell'ordine metafisico delle cose, la stessa dignità che spetta invece in via di principio ad un cavallo! (E forse in questo c'è persino *qualcosa* di vero).



7.

*Nuova inclinazione del termine "intuizione". – Non lo so, ma lo sento. – Le idee, la storia e la Commedia dell'arte – Storia e natura – Il chiaro specchio – Come è bella natura!*

Con la distinzione tra idee e concetti si intreccia infine la nuova inclinazione che assume il termine intuizione di cui abbiamo sottolineato in precedenza la tendenziale ambiguità. I concetti sono pensati, le idee intuite – ripete più volte Schopenhauer. La parola intuizione è ora legata a fil doppio con l'idea: il modo di cogliere l'idea viene dunque in qualche modo assimilato all'atto di afferramento visivo di qualcosa di determinato. Ma si tratta solo di una assimilazione. Che cosa realmente si vuol dire? Ci viene spiegato che questa visione va oltre le forme fuggevoli delle nubi mosse dal vento, per raggiungere quelle leggi sempre identiche in base alle quali si realizzano quelle forme, quell'unica regola che sta alla base dei capricciosi percorsi dei ruscelli che scendono a valle o delle volute dei fiori di ghiaccio sulle finestre (*M.*, § 35). E si ribadisce più volte che questo afferramento è un atto conoscitivo. Ma noi non possiamo a nostra volta ripetere queste espressioni come se esse si comprendessero da sé.

Forse otteniamo qualche chiarimento se ci risolviamo a considerare le spiegazioni di Schopenhauer come se esse cercassero di circoscrivere qualcosa di simile ad una sensazione o ad un sentimento: ad un "modo di sentire".

Pensiamo a come viene impiegato nel discorso comune il verbo *sentire* quando diciamo ad esempio: "Sento che le cose stanno così". *Sentire* ha qui un senso simile ad *avvertire*, e quindi si avvicina ad un atto conoscitivo, e nello stesso tempo potrebbe essere considerato un atto intuitivo – di questo sentire non riuscirei a rendere conto con qualche argomento o con l'esibizione di qualche dato di fatto.

Non *vedo* che le cose stanno così, e nemmeno lo *so*. *Ma*

*lo sento*. Eppure questo “lo sento” tende a diventare una sorta di equivalente di “lo vedo e lo so”.

Naturalmente non sto assumendo le difese di una simile nozione del conoscere, ma vorrei cercar di render conto della nozione di intuizione che tende ora a diventare dominante nella tematica di Schopenhauer. È come se, di fronte allo spettacolo di un ruscello che seguendo i percorsi più svariati scende a valle o delle forme delle nubi che spinte dal vento si vanno facendo e rifacendo, *sentissi* che in questa mutevole molteplicità si afferma una vicenda unica e immutabile. Questo “sentire” può essere un’autentica “esperienza vissuta” e nello stesso tempo qualche cosa che mostra anche un vero e proprio modo di atteggiarsi di fronte alla realtà. In Schopenhauer questo aspetto lo si coglie con particolare evidenza non appena le immagini or ora citate diventano immagini del mondo umano, quando “il ruscello che scorre giù tra i sassi, i gorghi, le increspature e gli spruzzi, i capricci delle schiume” diventa immagine della *storia umana*, con tutta la ricchezza dei suoi eventi, la loro varietà e differenza.

“Nelle molteplici forme della vita umana, e nell’incessante mutare degli avvenimenti non si può considerare come permanente ed essenziale se non l’idea” (*M.*, § 35, p. 221). E ciò significa, più chiaramente: “Il significato vero degli avvenimenti è quello di essere un alfabeto che permette di leggere l’idea dell’uomo” (p. 211).

In queste “molteplici forme della vita umana” la molteplicità è solo apparente, ci troviamo di fronte a varianti di uno stesso modello, ad un *carattere* immutabile. Il termine di *carattere* appare per molti versi appropriato per indicare l’identità dell’idea ed esso suggerisce a Schopenhauer un’espressiva analogia con la Commedia dell’arte.

I personaggi della Commedia dell’arte – Pantalone, Arlecchino, Colombina – sono appunto *caratteri*, e questi si

mantengono da una commedia all'altra:

“Nonostante le esperienze dei drammi anteriori, Pantalone non è tuttavia né più abile né più generoso di prima. Tartaglia non ha uno iota in più di coscienza, né Brighella di coraggio né Colombina di moralità” (M., p. 222).

La storia stessa viene presentata dunque come una grande commedia, gli uomini come maschere farsesche, come burattini mossi da un burattinaio ignoto. Questo è lo sfondo inquietante del tema della visione delle idee, che peraltro ha in se stesso un elemento di rasserenamento. La storia è una “grande commedia in cui è del tutto indifferente se ciò che mette in moto gli attori siano delle noci o delle corone” (ivi, p. 221). E poiché nella storia si risolvono i nostri destini individuali, questo richiamo alla commedia è assai cupo.

Sul versante opposto della natura è invece possibile ritrovare una rasserenata bellezza (*Suppl.*, Cap. XXXIII): guardando il profilo delle montagne in lontananza, il loro aspetto massiccio e potente, riceviamo un'immagine di ciò che è realmente stabile e duraturo. La stessa tematica che collega “obiettività” ed “estetività” si può ricongiungere a temi caratteristici del sentimento romantico della natura: l'atto di cogliere “estheticamente” e quindi con la massima obiettività possibile un paesaggio, un albero o qualunque altra cosa, può essere proposto come una *invasione dell'oggetto nel soggetto*, cosicché il soggetto sembra *perdersi* in esso (*sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert*, M., § 34, p. 216) e l'oggetto esistere da solo, senza che nessuno che lo percepisca.

Si tratta di formulazioni molto forti in cui si potrebbe scorgere un contrasto con l'impostazione di principio di Schopenhauer che considera il soggetto cosciente come “sostegno del mondo” e dunque la polarità soggetto–oggetto come una polarità che non può mai venire meno. Ma si tratta

di un contrasto solo apparente: sottolineare il risolversi della soggettività nell'oggettività può essere interpretato equivalentemente come un risolversi dell'oggettività in un soggetto puro (*reines Subjekt*) che è ormai diventato il *chiaro specchio dell'oggetto* (*klarer Spiegel des Objekts*). Cosicché Schopenhauer può citare Byron, e proprio in versi che sottolineano questa reciprocità (ivi, p. 219):

*Are not the mountains, waves and skies a part  
of me and of my soul, as I of them?*

“Non sono i monti, i flutti e i cieli una parte  
di me e dell'anima mia, come io di loro?”

Quando in Schopenhauer il discorso cade su questi temi, egli si dimentica degli aspetti brutali della volontà. La volontà che si manifesta come natura gli appare piuttosto come vita pura e semplice che si afferma felicemente e candidamente, come un libero e felice dispiegamento di energie. “*Wie aesthetisch ist doch die Natur!*” – esclama una volta. Ed io sarei tentato di tradurre semplicemente: “Come è bella la natura!”. E tanto più è bella quando è lasciata libera di svilupparsi come essa vuole – la natura non coltivata, selvatica, come nel giardino inglese, quando non è visibile la presenza del “grande egoista” – l'uomo stesso. La natura senza l'uomo, dunque. O meglio con l'uomo che, invece di affermare ovunque la sua *proprietà sul giardino*, si sente *parte di esso* e nel suo operare asseconda il suo sviluppo libero da costrizioni.



8.

*La volontà sospesa ed il piacere estetico – Lato soggettivo e lato oggettivo del piacere estetico – L'eccitante – La solitaria contemplazione della bellezza della natura – La bellezza di un fiore e la bellezza umana*

“Di fronte ad un quadro bisogna avere lo stesso atteggiamento che si ha al cospetto di un principe: aspettare senza sapere se ci parlerà e che cosa ci dirà. E come al principe, anche al quadro, non dobbiamo essere noi che rivoliamo la parola: se lo facessimo udiremmo soltanto la nostra voce” (*Suppl.*, Cap. XXXIV, p. 1269).

Questa similitudine bellissima può essere presa come riepilogo dei temi che siamo andati illustrando. Il piacere estetico (*ästhetische Wohlgefallen*, § 37) comincia quando si arresta la ruota che gira eternamente a cui viene legato il gigante Issione; quando le Danaidi possono finalmente cessare di attingere acqua con un vaso privo di fondo; o quando a Tantalò, condannato ad agitarsi tra l'acqua in cui è immerso e i frutti sopra di lui che si ritraggono al suo approssimarsi, è concessa una pausa nel suo supplizio: immagini del mito che sono per Schopenhauer immagini della volontà sospesa (§ 38). Questa *sospensione della volontà* fa tutt'uno con il piacere estetico che può essere analizzato in due polarità: in una *polarità soggettiva*, che rappresenta la riduzione della soggettività a puro soggetto del conoscere che deve lasciare che l'opera si mostri, e che deve regredire fino al punto di presentarsi come suo limpido specchio; ed in una *polarità oggettiva* che consiste nell'elemento puramente ideale. L'opera che si mostra può essere indifferentemente opera dell'arte o della natura: l'opera dell'arte favorisce la disposizione estetica per il fatto che essa è già passata attraverso il filtro dello sguardo puramente contemplativo dell'artista (§ 37), ma si tratta di una differenza non essen-

le. La bellezza, a sua volta, può essere attribuita ad ogni cosa, sia tenendo conto del lato soggettivo che di quello oggettivo. “Ogni cosa è bella” – (*M.*, p. 249) – non vi è cosa, per quanto insignificante, che non possa essere oggetto degno di rappresentazione, e questo perché ogni cosa può essere sottratta alla catena delle cause ed a quella dei motivi ed essere considerata “disinteressatamente”; ed ogni cosa è manifestazione della volontà in un qualche grado della sua obbiettivazione, ed esprime di conseguenza un’idea.

Ma questa presa di posizione viene limitata da almeno due ordini di considerazioni, in corrispondenza ai due lati del problema: il primo, attinente piuttosto al lato soggettivo, è che le cose possono essere fatte in modo tale da favorire l’adozione di un atteggiamento estetico oppure da scoraggiarlo o in alcuni casi da renderlo impossibile; il secondo, attinente invece al lato oggettivo, riguarda il fatto che le idee non sono tutte sullo stesso piano, fra le une e le altre vi sono differenze di grado.

Volendo illustrare il primo punto, basterà richiamarsi a tutti quelli elementi che tendono ridestare i nostri stimoli, sia positivamente che negativamente, elementi che Schopenhauer riunisce sotto il titolo di *eccitante* (*Das Reizende*). Da qualcosa di nauseante, ad esempio, tenderemo certo a distoglierci con la massima energia – e ciò vale certamente anche nel caso della sua rappresentazione. Ma non particolarmente adatti all’arte saranno anche oggetti che ci attraggono, che stimolano i nostri desideri ed i nostri bisogni. Come si vede, il principio secondo cui qualunque cosa è bella purché non ci riguardi, contiene una autolimitazione forse più rilevante di quanto ci poteva sembrare in un primo tempo e nello stesso tempo attraverso quel principio assumono importanza *gli aspetti contentutistici* piuttosto che quelli formali. In realtà tutta la posizione di Schopenhauer nell’ambito della filosofia dell’arte è fondamentalmente disinteressata ai valori formali dell’opera. A

titolo di esempio di eccitante nell'arte, si citano i grandi piatti di frutta e di cibarie che si possono ritrovare nella pittura olandese e fiamminga – ed è questo un esempio di come l'impostazione filosofica generale determini il giudizio: si può forse ammettere, osserva Schopenhauer, nel dipinto la presenza di frutta, per il nesso che vi è fra frutto e fiore. Il frutto è come un prolungamento, uno sviluppo del fiore cosicché potrebbe passare in secondo piano il suo lato commestibile, e passare in primo piano la sua appartenenza al campo della pura visualità. Sono inammissibili invece quelle rappresentazioni di tavole imbandite con ogni genere di vivande, ed il fatto che tali cose vengano dipinte con la massima oggettività, anzi con prodigiosa imitazione del vero rende la raffigurazione ancora più eccitante, qui ci sentiamo proprio stuzzicare l'appetito! (p. 247). Sembrerebbe trattarsi di una ripresa della polemica kantiana contro il piacere *gastronomico*, che assume qui un senso piuttosto letterale. Ma anche in un simile piccolo dettaglio si avverte la presenza dell'intera metafisica schopenhaueriana, e quindi di un piano di idee assai lontano da quello di Kant. Accanto al cibo come esempio di eccitante, la cui rappresentazione sarebbe tendenzialmente antiartistica, non manca un riferimento al nudo – quando, a differenza del nudo classico che esalta la pura forma, è rappresentato in modo da eccitare la nostra fame sessuale come in precedenza la fame alimentare.

Per quanto riguarda il secondo ordine di considerazioni, dobbiamo riparlare della *bella natura*: in realtà l'aggettivo, più volte ripetuto da Schopenhauer, deve essere caratterizzato come una sorta di epiteto, di attributo intrinseco della natura: la bellezza appartiene soprattutto alla natura. La bella natura di cui qui si parla, il paesaggio che invita alla contemplazione non è il paesaggio colto di sfuggita in una allegra scampagnata, non è un paesaggio *chiassosamente condiviso*. La situazione a cui pensa Schopenhauer è piuttosto quella in cui ci trovia-

mo “da soli a soli di fronte alla natura” (*M.*, p. 237) – quasi che in questa solitudine fosse avvertibile quel silenzio della volontà che caratterizza lo stato di contemplazione pura. Questo stato “si realizza con tanto maggiore facilità quando gli oggetti si prestano”, e la bella natura è capace di rapire, almeno per un attimo anche l’uomo più insensibile all’ebbrezza del piacere estetico (§ 39). Ciò accade perché nella natura le idee si presentano nella varietà delle loro forme con la massima evidenza e la massima ricchezza. In particolare ciò vale per il regno vegetale – sembra quasi che le sue forme che sono prive di autocoscienza, e quindi incapaci di mostrarsi a se stesse, siano, quasi per una sorta di misteriosa compensazione, predisposte a mostrarsi ad altri: come se esse non potendo essere rappresentazioni per se stesse, desiderassero essere rappresentazioni almeno per altri.

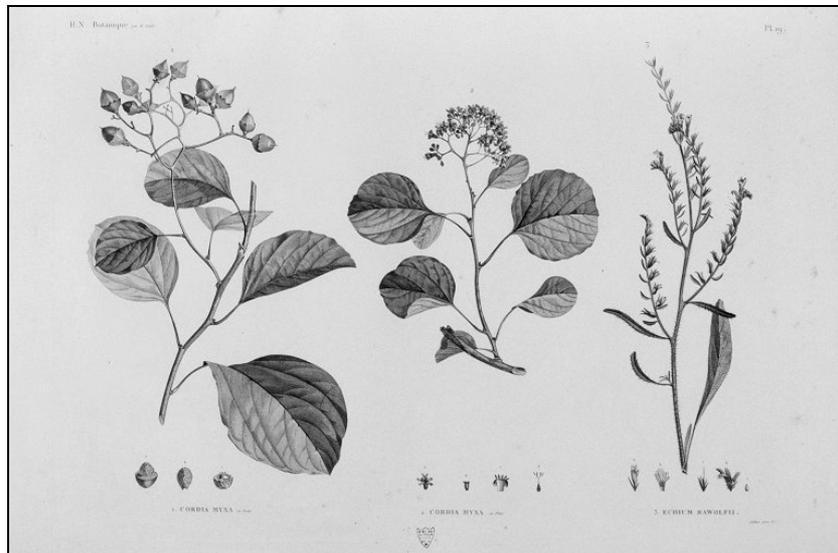
Singolare osservazione, davvero! Ma molto espressiva, in realtà. Dice letteralmente Schopenhauer:

“... sentono quindi il bisogno di un individuo estraneo e intelligente per passare dal mondo della volontà cieca in quello della rappresentazione, e così aspirano ad effettuare questo passaggio, per ottenere almeno in via mediata quello che non è stato loro concesso immediatamente” (§ 39).

Un pensiero audace – osserva ancora Schopenhauer – al limite della sensatezza, ma che può ben capire chi sia profondamente immerso in una visione intima e compartecipe della natura. La bellezza di un fiore può essere tale da suggerire l’idea che esso si appelli ad uno sguardo! Su questa idea così arrischiata, Schopenhauer si compiace di poter citare a testimone Agostino: “Le piante presentano ai sensi, affinché siano percepite le loro molteplici forme, che abbelliscono la struttura di questo mondo sensibile: come se, non potendo conoscere, volessero quasi farsi conoscere” (*De civitate Dei*, XI, 27).

Non deve poi sorprendere il fatto che, dopo tutto que-

sto, si giunga all'affermazione secondo cui l'uomo è il più bello di tutti gli esseri: "L'uomo è bello al di sopra di ogni cosa bella e la rappresentazione della sua intima essenza costituisce il fine supremo dell'arte" (*M.*, p. 250). Si tratta infatti di un'affermazione strettamente coerente con i principi: la bellezza di un oggetto dipende dal fatto che "l'idea che da esso si rivela esprime un alto grado di oggettività della volontà" e l'eccellenza dell'uomo sta nel fatto che nell'uomo la natura, a cui l'uomo stesso appartiene, prende coscienza di sé come manifestazione della volontà.



9.

*Il sublime – L'impostazione kantiana – Schopenhauer: il ricordo della volontà – I gradi del sublime – Esempi – Differenze rispetto a Kant.*

Quella che si potrebbe chiamare la *parte generale* della metafisica del bello, che precede ed introduce le considerazioni più particolari sulle arti, si conclude con il tema del sublime, che viene trattato estesamente nel § 39 del *Mondo*. Vogliamo anche noi concludere su questo tema questa introduzione alla metafisica del bello di Schopenhauer.

Il dibattito sulla distinzione tra il bello e il sublime è uno dei centri dell'estetica romantica e volendo analizzarne le premesse, senza naturalmente spingerci alle fonti più antiche, dovremmo almeno prendere le mosse da Kant. Ma come in precedenza noi vogliamo limitarci ad uno schizzo della posizione di Schopenhauer, che è del resto nitida e chiara ed è ancora interamente giocata sui concetti fondamentali della sua metafisica. Mentre la nozione del *bello* è definita da un atteggiamento nel quale la volontà è in qualche modo almeno provvisoriamente dimenticata, e potremmo così parlare di un vero e proprio *oblio della volontà*, la nozione di *sublime* viene invece in questione quando siamo in presenza di una condizione più complessa, nella quale l'oggettività considerata non solo non asseconda la pura contemplazione, ma in qualche modo chiama nuovamente in causa la volontà.

Peraltro non si tratta certo di regredire al piano delle eccitazioni e degli stimoli legati ai nostri bisogni ed interessi. L'eccitante, sia positivo che negativo, è qualcosa di opposto al sublime, anche se proprio per questo contribuisce a rischiararlo. Mentre l'eccitante tende a richiamare la volontà ed a metterla in moto, nel caso del "sentimento del sublime" la volontà è invece in certo senso *minacciata*, e non tanto in forza di un pericolo autentico, quanto piuttosto dell'immagine di una grandezza e di una potenza tanto smisurata da far appari-

re lo stesso nostro essere, e dunque le istanze volitive in noi radicate, come un nulla.

Già Kant aveva distinto tra la grandezza intesa come quantità misurabile ed una grandezza che egli chiama *assoluta* (*CdG.*, § 25) che non può essere concepita come quantità suddividibile in parti più piccole una delle quali potrebbe in via di principio essere scelta come unità di misura stabilendo una precisa relazione tra essa e l'intero. La procedura della misurazione consiste nella istituzione di una relazione, e per questo la grandezza misurabile è può essere detta essenzialmente *relativa*. Vi sono cose grandi ed anche grandissime – ma se esse sono misurabili non hanno a che fare con il sentimento del sublime che sorge soltanto alla presenza di qualcosa che possa essere detta *assolutamente grande*. Kant si esprime anche dicendo che

“sublime è ciò al cui confronto ogni altra cosa è piccola” (*CdG.*, § 25, p. 98).

Questo spunto kantiano è certamente presente in Schopenhauer che parla appunto di oggettività capace di minacciare la volontà “con una strapotenza vittoriosa di ogni opposizione” o che riduce al nulla la volontà per via della sua “smisurata grandezza” (*M.*, p. 240). Ma, come accade spesso in Schopenhauer, anche questa possibile relazione a Kant viene riletta in una chiave interamente nuova. Si avverte infatti subito che questo tema è subordinato all'idea di un conflitto tra l'elemento volitivo e l'elemento conoscitivo–contemplativo che finisce con il dominare. Aderendo più da vicino allo spirito dell'esposizione di Schopenhauer, potremmo dire che ciò che caratterizza il sentimento del sublime è il fatto che l'atteggiamento di pura contemplazione viene acquisito dopo una lotta, dopo un contrasto più o meno duro con la volontà e che il *ricordo* di questa lotta permane anche quando l'atteggia-

mento contemplativo è risultato vittorioso.

Come in precedenza avevamo messo l'accento sull'oblio della volontà, così potremmo ora parlare proprio del ricordo della volontà (*Erinnerung an den Willen*) come elemento che caratterizza il sentimento del sublime (*Das Gefühl des Erhabenen*) rispetto al sentimento del bello. In esso vi sarà dunque una tensione interna che è invece assente nel sentimento del bello.

Questo modo di impostare la questione consente a Schopenhauer sia di evitare l'idea che il sentimento del sublime si riduca fondamentalmente ad un'esperienza del carattere effimero dell'esistenza, sia di apprestare i termini di un'impostazione molto più duttile, secondo la quale è possibile parlare di gradi, di transizioni dal bello al sublime, cosicché il concetto di sublime nel senso dell'assolutamente grande, può essere considerato come una nozione forte, che coesiste con nozioni molto più deboli e sfumate.

In realtà proprio questa idea dei gradi e questa maggiore duttilità del concetto di sublime può essere considerata come uno dei principali tratti di originalità della posizione di Schopenhauer su questo punto, oltre alla messa da parte di considerazioni morali che determinano in ultima analisi la concezione kantiana.

Un bellissimo esempio di grado minimo è dato da una descrizione che possiamo considerare indifferentemente come descrizione di un paesaggio visto dal vero o di un paesaggio dipinto. Si tratta di un paesaggio invernale – dove si vedono spruzzi di neve sul terreno e arbusti irrigiditi dal freddo; ma il sole batte luminoso sulle rocce e la sua luce si riflette tutt'intorno. Commenta Schopenhauer: "Sul bello viene ad alitare un lieve soffio di sublime, che si manifesta in grado minimo" (*M.*, § 39, p. 242). Questo commento è reso possibile dalle associazioni che si ricollegano a quei raggi solari che si riflettono sulle rocce e che rappresentano una sorta di contra-

sto interno con la rigidità dell'inverno.

#### La luce

“è la cosa più gaia che esista, è il simbolo di tutto ciò che è buono e salutare. In tutte le religioni la luce significa la salute eterna, e la tenebra, al contrario, la dannazione... Tutto ciò proviene dal fatto che la luce è il correlato, la condizione del più elevato grado della conoscenza intuitiva, dell'unico grado che direttamente non abbia nulla a che fare con la volontà” (*M.*, § 38, p. 238).

Ma la luce del sole è una luce che riscalda, e riscaldando consente alle sementi di germinare, agli alberi di mettere le foglie e di produrre i loro frutti. La luce del sole è dunque connessa con la vita – e mentre la luce soltanto è simbolo del disinteresse conoscitivo, il calore può essere considerato come simbolo degli interessi della volontà. Nel paesaggio invernale i raggi del sole rammentano il calore che genera vita, e dunque la contemplazione pura deve lottare contro il desiderio che essi generano, ed alla fine nel paesaggio puramente contemplato traspare l'elemento volitivo, e su di esso alita “un lieve soffio di sublime”.

Altrettanto sottile e istruttivo è il secondo esempio che segue in buona parte lo schema del precedente. Si tratta ancora della descrizione di un paesaggio, questa volta di un paesaggio immenso. Si può pensare ad una pianura sconfinata, ad una prateria il cui orizzonte è posto all'infinito; il cielo è senza nubi, l'atmosfera estatica, immobile e “dappertutto il più profondo silenzio”. Dunque un paesaggio quanto mai adatto alla contemplazione più assorta, al più completo oblio della volontà. Eppure esso ci rammenta *per opposizione* gli interessi della volontà, proprio perché mostra qualcosa che non è in grado di soddisfarli.

Gli altri esempi propongono un crescendo fino alle manifestazioni del sublime più esasperato. Alla grande pianura segue il deserto o un paesaggio roccioso privo di vegetazioni –

il distacco della volontà, l'ostilità alla vita del paesaggio diventa più accentuata, e più difficile dunque il suo superamento; e poi ancora una scena tempestosa nella quale la natura si presenta senz'altro come nemica oppure come una forza indomita, sovrumana, strapotente che ci schiaccia e ci annienta, come una cascata impetuosa o il mare in tempesta. Ad immagini fondamentalmente statiche (come il deserto o la grande pianura) subentrano così immagini di un violento dinamismo. Questa duplicità viene caratterizzata in termini kantiani, ormai assai poco pertinenti, cosicché anche qui si parla di *sublime matematico*, che viene collegato all'idea della grandezza-quantità ed a immagini statiche, e di *sublime dinamico*, nel quale invece assume il massimo risalto la natura nelle sue forme più agitate e violente.

Rispetto a Kant, Schopenhauer rivendica il merito di non subordinare l'intero problema a considerazioni morali. Per Kant infatti il contrasto è tra il senso di annullamento che provocano questi "paesaggi" e il senso di superiorità morale dell'uomo che finisce con l'imporsi con la massima vivacità. Questa superiorità rappresenta per Kant la superiorità di ciò che è interiormente libero rispetto a ciò che non può che soggiacere alla necessità naturale. Proprio nel momento in cui la natura mostra tutta la sua potenza, noi siamo spinti

"a non riconoscere nella potenza naturale (a cui siamo sempre sottoposti relativamente a tali cose) un duro impero su di noi e sulla nostra personalità al quale dovremmo piegarci, quando si trattasse dei nostri principi supremi, della loro affermazione o del loro abbandono. La natura non è dunque chiamata sublime se non perché eleva l'immaginazione a rappresentare quei casi in cui l'animo può sentire la sublimità della propria destinazione anche al di sopra della natura" (CdG, § 28, p. 112).

Anche questo tema rieccheggia in Schopenhauer, ma come sempre con una radicale modificazione di senso: di fronte alla

strapotente natura che si scatena così come quando volgiamo lo sguardo ad ammirare il cielo stellato

“La nostra coscienza è penetrata dall’immensità dell’universo, noi ci sentiamo rimpiccioliti come minuscoli atomi: come individui, come corpi animati e come fenomeni passeggeri della volontà abbiamo la coscienza di svanire e di dissolverci nel nulla come una goccia nell’oceano” (M., § 39, p. 245).

Ma contro questo “fantasma del nostro nulla”, che è un fantasma menzognero, si eleva subito la consapevolezza che “tutti questi mondi esistono solo nella nostra rappresentazione”; e che noi stessi non appena siamo dimentichi della nostra individualità sentiamo di appartenere a questa immensità, anzi di essere tutt’uno con essa.

“La grandezza del mondo, che prima ci turbava, ora riposa serena in noi...siamo tutt’uno con il mondo, e quindi la sua immensità in realtà non ci abbatte, ma ci risollewa” (ivi)

Nel contesto della filosofia kantiana è certamente intollerabile che il senso di superiorità sia riferito alla “fenomenicità” del mondo ed alla soggettività in quanto polo necessario di essa: e se vogliamo poi spostare l’attenzione sul versante del noumeno non troviamo affatto le istanze morali kantiane quanto piuttosto il senso della unità d’essenza tra uomo e natura e dunque la partecipazione del singolo all’immenso.

---