

Tonino Griffiero

## Perché l'arte e non, piuttosto, la filosofia? In margine alla prima «estetica» di Schelling\*

«[La poesia] ti conduceva immediatamente alla condizione della *produzione*, come la precisione della percezione portava lui [Fichte] alla *coscienza*». Così perfettamente inquadrata nei suoi cardini estetici (lettera di Caroline a Schelling; 1-3-1801), la filosofia del primo Schelling ha sempre offerto un punto di partenza privilegiato alla discussione dei rapporti, più o meno conflittuali, tra filosofia e arte, riflessione e intuizione. Favorita dalla convergenza di due *superamenti*, segnatamente del determinismo naturalistico e della concezione ornamentale o moralistica dell'arte, l'estetica postkantiana era divenuta un'autentica metafisica, inclusiva di istanze filosofiche (l'arte come vertice presente o futuro dei saperi) non meno che religiose (l'arte come *sola* rivelazione dell'assoluto) e soteriologiche-politiche (l'arte come redenzione dall'umana finitezza e dalla *Zerrissenheit* della società analitico-riflessiva). È proprio questo il contesto entro cui tematizzare la celebre tesi conclusiva del *System des transzendentalen Idealismus* (1800):

se l'intuizione estetica è solo l'intuizione intellettuale divenuta obiettiva, si comprende da sé che l'arte è l'unico vero ed eterno *organo* e insieme *documento* della filosofia [...] è per il filosofo quanto v'è di più alto, perché essa gli schiude per così dire il santuario dove, in eterna e originaria unione, arde come in una fiamma ciò che nella natura e nella storia è separato, ciò che nella vita e nell'agire come nel pensiero deve per l'eternità fuggire se stesso (SW III 627-628; corsivi nostri).<sup>1</sup>

Vi si è da sempre voluto leggere una vera e propria apoteosi (romantica?) dell'arte, l'espressione di un «assolutismo estetico»<sup>2</sup> tanto effimero da apparire già fortemente ridimensionato nella di poco posteriore *Philosophie der Kunst* (1802-1803), e col quale viene oggi piuttosto naturale far interagire la neorivendicazione ontologica e anti-rappresentazionalista della verità dell'arte, avanzata, per motivi almeno parzialmente diversi, da Heidegger e Adorno e dai loro seguaci<sup>3</sup>.

L'approccio del *System*, infatti, sembra sancire una forse irripetibile «carriera» intrafilosofica dell'estetica, andata molto al di là del pur epocale riconoscimento baumgarteniano della necessaria complementarità di razionalità filosofica (conoscenza concettuale) e razionalità estetica (conoscenza sensibile o *gnoseologia inferior*), in nome di un'autonomia cognitiva dell'*analogon rationis*, della

---

\* Il presente testo è una prima versione del saggio pubblicato con lo stesso titolo in G. Vattimo (ed.), *Filosofia* '95, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 119-140.

<sup>1</sup> Con HKA (seguito da serie, volume e pagina) citiamo dalla *Historisch-kritische Ausgabe im Auftrag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hrsg. von H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs, H. Krings und H. Zeltner, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1976 sgg. (che copre, per ora, il periodo 1790-1797); con SW (seguito dal volume e pagina) dai *Sämtliche Werke*, hrsg. von K. F. A. Schelling, Cotta, Stuttgart-Augsburg 1856-1861.

<sup>2</sup> Cfr. B. Lypp, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, in specie pp. 94-136.

<sup>3</sup> Cfr. A. Bowie, *Schelling and modern European philosophy: an introduction*, Routledge, London-New York 1993, ad es. pp. 49-54.

*claritas extensiva*, eventualmente *confusa*, ma non per questo bisognosa di una traduzione concettuale. La filosofia del *System*, cui ci riferiremo qui in maniera evidentemente cursoria, non si limita, ad esempio, a sostituire, quale *organon* della bellezza, la sensibilità (il gusto) alla ragione, e tanto meno ad assegnare all'«orizzonte estetico», antiplatonicamente riabilitato, una funzione propedeutica o, peggio ancora, «compensativa» e per ciò stesso provvisoria rispetto all'«orizzonte logico», quasi che all'estetico competesse (come si può leggere ancora in Baumgarten) ciò che la scienza non è ancora, o non è più, in grado di trattare adeguatamente. Il «gesto» teorico, non più iscrivibile nell'acritica ripresa del gradualismo leibniziano, consiste piuttosto nell'insidiare il tradizionale primato della verità filosofica, nel gettare le premesse di una metafisica dell'arte che, tramutato in costitutivo il regolativo, parte dalla reciprocità estetica libertà-natura che chiudeva la filosofia kantiana<sup>4</sup>, ed estende il principio schilleriano della bellezza come libertà nel fenomeno a dottrina dell'universale simbolicità (identità di essere e significato, *Bild* e *Sinn*), intesa come l'indispensabile materiale preparatorio della «nuova mitologia» (della ragione).

Si ha così una definizione dell'arte<sup>5</sup> come compimento filosofico-sistematico, la cui giustificazione va cercata nel duplice sforzo (*Naturphilosophie* come spiritualizzazione della natura e *Transzendentalphilosophie* come naturalizzazione dello spirito) di aggirare il patologico irrigidimento riflessivo della coscienza e del dualismo soggetto-oggetto. Al termine della ripetizione filosofica della storia («epoche») dell'autocoscienza, conciliato il contrasto che dello sviluppo è stato il principio-motore e ricondotta ogni oggettività alla produttività infinita e *insieme* autolimitantesi dell'io, all'arte viene attribuito il compito di realizzare quanto fino a quel momento era solo postulato, nell'intuizione intellettuale dell'io filosofico, come principio del sapere, e cioè l'io assoluto o identità originaria soggetto-oggetto. Questo principio assoluto, infatti, del tutto inoggettivabile e posto al di sotto della soglia della coscienza, e proprio per questo condannato, già nel primo emergere della coscienza, alla scissione soggetto-oggetto e teoretico-pratico, appare, alla luce del lavoro maieutico-ermeneutico dell'io che filosofa sul suo oggetto o io comune, continuamente indotto alla propria oggettivazione attraverso le successive autolimitazioni della propria attività, senza per altro riuscire compiutamente in tale oggettivazione né nella natura né nella prassi. Di qui il fatto che l'«odissea dello spirito» non possa terminare con la rammemorazione interiore della filosofia, alla quale è concesso di riconnettere metodicamente e sistematicamente le successive determinazioni alla soggetto-oggettività originaria, ma non ciò che è possibile all'ametodica (e perciò non solo approssimativa) produzione artistica, cioè ad un'attività conscio-inconscia (precisamente iniziata coscientemente e terminata nell'inconscio) che può contare in modo del tutto speciale sull'immaginazione come facoltà che si libra «tra finitezza e infinità» (SW III 558) e rende quindi

---

<sup>4</sup> Non più proiezione ma condizione, per quanto arcaica, della coscienza, la *Technik der Natur* diviene qui, come principio esplicativo del parallelismo natura-intelligenza, la base dell'intero *System*, pur diventando cosciente per l'io solo nella sua conclusione estetica.

<sup>5</sup> Prescindiamo qui anzitutto dagli argomenti di chi vi vuole leggere unicamente l'indolore esercizio occasionalistico di alcuni *Sonntagskinder* impegnati a mettersi al sicuro dalle aporie della prassi in una «natura privata delle sue conseguenze» (così, ad esempio, O. Marquard, *Schelling - Zeitgenosse inkognito*, in H. M. Baumgartner (hrsg.), *Schelling. Einführung in seine Philosophie*, Alber, Freiburg-München 1975, p. 16).

possibile «pensare e riunificare il contraddittorio» (SW III 626). Solo l'arte può esibire, in modo concreto ma non obiettivante, l'armonia prestabilita di libertà e natura<sup>6</sup> fino ad allora solo filosoficamente *postulata* o storicamente *sperata*, cioè mettere-in-opera in modo extraconcettuale e unitario «ciò che esiste separatamente nel fenomeno della libertà e nell'intuizione del prodotto naturale, cioè l'identità del conscio e dell'inconscio nell'io, e la coscienza di questa identità» (SW III 612; corsivi nostri); identità e coscienza assenti, rispettivamente, la prima nell'agire pratico, pena la negazione della libertà o l'avvento tacitante dell'assoluto, e la seconda nel prodotto naturale, non essendo l'organismo che una «struttura quasi-intelligibile»<sup>7</sup>. «Infinità inconscia» (SW III 619), «calma e serena grandezza» (SW III 620), bellezza, ossia «infinito espresso in modo finito» (SW III 620): così caratterizzata, l'arte illumina l'intero «passato trascendentale» e si presenta come una soluzione extrafilosofica giustificata dall'impossibilità della filosofia stessa di divenire a sua volta una determinazione oggettiva, pena il de-cadere del punto di vista originario da principio architettonico a contenuto particolare tra gli altri<sup>8</sup>. Quel che si tratta di vagliare è se in questo svolgimento si debba leggere semplicemente un'apologia dell'ulteriorità dell'arte rispetto alla filosofia e di conseguenza una sorta di sconfessione *ante litteram* del necrologio hegeliano dell'arte (*uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft*, dal momento che *der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt*), oppure qualcosa di più complesso e stratificato.

### 1. L'arte come *Versinnlichung* pedagogica: superiorità della filosofia

Conviene prendere le mosse dall'ipotesi più elementare, secondo la quale il bello, come crittogramma filantropico (*Biblia pauperum*) di valore indifferentemente nostalgico e utopico, renderebbe accessibile a tutti il vero esoterico filosofico in virtù di una sua comunicabilità che pertiene non alla dimostrazione deduttivo-apriori ma all'universalità soggettiva del giudizio estetico kantiano. Ma già qui cominciano i problemi: proprio l'ammissione di un'universalità geniale sembra presupporre che l'artista non sia altro che la metamorfosi ultima del filosofo (nell'ipotesi che si possa esteriorizzare solo ciò che si è prima interiormente intuito), oppure che egli venga a conoscere solo dal filosofo il senso della sua stessa creazione, dato che mai si fa cenno alla possibilità che il filosofo guadagni dalla contemplazione artistica la propria intuizione del principio assoluto. In tal caso, necessitando della sensibilizzazione intersoggettiva non l'io filosofico ma esclusivamente l'io comune che ne è l'oggetto «pedagogico», l'arte si configurerebbe come un *mero ausilio socio-comunicativo*

---

<sup>6</sup> Una concezione della filosofia dell'arte come conciliazione di storia e natura cui Schelling comincia ad alludere nell'*Allgemeine Übersicht* (1797-1798): «Dev'esserci quindi una *filosofia della natura* e una *filosofia della storia*. Quale terzo rispetto ad entrambi bisognerebbe aggiungere la *filosofia dell'arte* (in cui si riunificano natura e libertà)» (HKA I 4 183).

<sup>7</sup> H. Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zum Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Steiner, Wiesbaden 1983, p. 129.

<sup>8</sup> Cfr. F. Moiso, *Vita natura libertà. Schelling (1795-1809)*, Mursia, Milano 1990, p. 173.

(magari demagogicamente enfaticizzato) ad uso e consumo del partner discendente, di per sé estromesso dalla verità.

In altri termini: avendo, a differenza di Kant, ammesso fin da principio l'attingimento della sintesi assoluta mediante l'intuizione intellettuale, ed essendo questa non solo la «forma della certezza, l'inizio della filosofia, il punto luminoso nella coscienza», insomma il «principio della ricostruzione», ma anche sempre il «principio ricostruito»<sup>9</sup> estraneo tanto alla concettualità che alla coazione asintotica implicita nella teoresi e nella prassi, la filosofia sembrerebbe disporre di tutto ciò di cui ha bisogno (anche se solo interiormente) e poter quindi effettivamente fare a meno dello stratagemma extrafilosofico del bello come simbolo della moralità (a parte il fatto che il kantiano «mulino a braccia», o «mola a mano», ha ben poco in comune con il simbolo inteso schellinghianamente come identità di essere e significato)<sup>10</sup>. Solo se la filosofia fosse totalmente irretita nella riflessione, sarebbe lecito pensare il rapporto tra intuizione intellettuale e intuizione estetica analogamente a quello tra ipotesi e dimostrazione — un'interpretazione comunque aporetica, dato che, «per potersi vedere rappresentata nell'arte, la filosofia deve già sapere che cosa quella rappresenti»<sup>11</sup> — mentre qui, al contrario, sarebbe perfino eccessivo parlare di una complementarità di filosofia e arte.

Inoltre, che l'intuizione estetica sia finalizzata esclusivamente alla coscienza comune non chiarisce affatto se essa garantisca l'accesso al punto d'avvio postulatorio della filosofia trascendentale oppure alla sua conclusione contenutisticamente certificata. Altrettanto incerto è se raggiunga il suo scopo nell'intera comunità, quanto meno in quella che vive nell'intuizione dell'arte, oppure solo nell'artista (per di più solo in quello geniale), dato che, se valesse la seconda ipotesi, cadrebbe la tesi dell'arte come essoterizzazione della filosofia, mentre, se valesse la prima, sarebbe inintelligibile il finale richiamo alla mitologia come genialità di «una nuova stirpe, che quasi rappresenti un solo poeta» (SW III 629) — un richiamo inteso, evidentemente, a immaginare un teatro d'esperienza che sia universale quanto l'arte geniale ma non altrettanto elitario, che fornisca cioè alla contraddizione conscio-inconscio insita nell'attività produttiva quotidiana una soluzione inattesa, ma in fin dei conti meno miracolosa e incerta di quella offerta dall'iter creativo di un singolo<sup>12</sup>.

## 2. Poiesis universale e simbolicità dell'arte: superiorità dell'arte

Ma anche la tesi dell'ulteriorità dell'arte non è esente da problemi, tanto nella sua versione più strettamente filosofica quanto in quella (in senso lato) teologica. Anzitutto si dovrà ricordare che

---

<sup>9</sup> Così H. Freier, *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne. Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der Kunst in der Philosophie Kants und Schellings*, Metzler, Stuttgart 1976, pp. 152-153.

<sup>10</sup> Per una ampia ricostruzione della nozione schellinghiana di simbolo ci permettiamo di rinviare a T. Griffiero, *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano 1994, in particolare pp. 99-208.

<sup>11</sup> H. Freier, *op. cit.*, p. 155.

<sup>12</sup> Che è stata felicemente paragonata a «una camminata sulla vetta a occhi bendati» (D. Salber, *System und Kunst. Eine Untersuchung des Problems bei Kant und Schelling*, Diss., Aachen 1984, p. 156).

l'arte è per Schelling la potenza suprema, giunta finalmente nell'uomo ad autocoscienza e perciò anche divenuta retrospettivamente rivelativa, della *poiesis* (come *Dichtungsvermögen* o *Einbildungskraft*) inconscia e onnicreativa situata alle scaturigini dell'autocoscienza. Giusta l'estensione del concetto di *Poesie* (componente inconscia dell'arte) ad ogni processo agonale e inintenzionale, si potranno considerare intimamente poetici, e quindi valutabili sulla stregua dell'opera d'arte, sia i processi dinamici della natura come «poesia originaria e ancora inconscia dello spirito» (SW III 349), cioè parziale e inconscia reidentificazione della polarità di attività, sia lo svolgimento (*theatrum mundi*) della storia, la cui eterogenesi dei fini è infatti retta da *Ein Geist, der in allen dichtet* (SW III 602), sia, infine, — questione decisamente più rilevante per il nostro tema — il percorso ermeneutico-mimetico mediante cui il filosofo trascendentale, servendosi di creazioni (solo interne) dell'immaginazione produttiva, s'impegna a re-intuire quell'originaria poesia dello spirito, consistente nella duplicità del produrre e dell'intuire, che gli appariva dapprima necessariamente occultata in oscuri geroglifici naturali. In questo senso si potrà ben dire che, fatta salva la loro inversa direzione (*interna* per la filosofia, *esterna* per l'arte), filosofia e arte sono nel fondo la medesima cosa, che «la legittimità del volgersi della filosofia all'arte poggia sul carattere poetico del conoscere e sul carattere di verità della poesia»<sup>13</sup>, ma anche, com'è evidente dalla metaforica influente, la loro equiparazione avviene nel segno dell'universale poesia o poieticità dello spirito, nella *Philosophie der Kunst* esplicitamente attestata altresì dal nesso tra *Einbildungskraft* dell'artista umano e *Imagination* dell'artista divino. E' nel genio, attraverso il quale l'io perviene, mediante la contemplazione dell'oggetto della propria *poiesis*, alla piena autocomprensione di sé, che si dovrebbe, in ultima analisi, vedere il *telos* dell'umanità.

Quanto alla seconda versione, la si può riassumere nel passaggio dall'ancora sobria dichiarazione dell'indispensabilità dell'intuizione estetica per il filosofo trascendentale all'istituzione di un'autentica «religione dell'arte», a differenza di quanto pensa Hegel storicamente non circoscritta, anzi virtualmente eterna. Se il «sistema dell'arte» è «il sistema dell'ideal-realismo divenuto oggettivo» (SW IV 86), l'arte si presenta come la sola messa-in-opera della verità, in definitiva come la sola dimostrazione possibile, e nel presente, dell'esistenza di Dio<sup>14</sup> (nella forma ancora relativamente secolarizzata del *System*: l'assolutamente identico in quanto autentico responsabile della genialità); una dimostrazione, inoltre, superiore a quella filosofica perché positiva e non confinata nei limiti di una teologia negativa e postulatoria, che era costretta a identificare l'assoluto di volta in volta con ciò che *non erano* i vari stadi, riflessivo-concettuali, della storia dell'autocoscienza, la quale, d'altronde, proprio perché capace di rinviare ad un immanente *surplus* di senso, non risulta del tutto

<sup>13</sup> D. Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, 2 Bde, Neske, Pfullingen, II, p. 305.

<sup>14</sup> Tesi della quale si tende oggi a enfatizzare le versioni, «deboli» e secolarizzate, psicoanalitica — l'arte fungerebbe da metafora necessaria dell'assoluto (assoluta produttività) esattamente come sogni, fantasie e linguaggio sono metafore indispensabili dell'inconscio (altrettanto definibile come assoluta produttività) — e post-filosofica alla Rorty: nel quadro di una «hermeneutic understanding of science and art as forms of world-disclosure», la chiusa estetica del *System* potrebbe significare che «the happening of truth is best revealed to us in the continual emergence of new metaphors» (così A. Bowie, *op. cit.*, pp. 53-54).

irretita nella cattiva infinità (nella serie 1-1+1)<sup>15</sup>. L'assoluto, di per sé transrelativo e transriflessivo, inoggettuale (*undinglich*) e incondizionato (*unbedingt*), è ovviamente irriducibile al concetto (un passaggio nel quale si può leggere la deregolativizzazione dell'«idea estetica» kantiana o, se si vuole, la metafisicizzazione del *je ne sais quoi* leibniziano), che della patologia moderna della riflessione è per così dire lo stadio più virulento, ma anche ad ogni altro *medium* cognitivo che, non intuitivo e almeno parzialmente inconscio, o manca l'obiettivo fornendone un'immagine automaticamente fuorviante, o lo centra ma non può comunicarlo (un destino che Schelling attribuisce qui alla filosofia e più avanti alla teosofia). Oltre tutto, lo stigma di condizionatezza e limitazione che è inestricabilmente congiunto alla concezione schellinghiana della coscienza come attività «reale» (illimitata) che, ostacolata, ritorna su di sé facendosi «ideale» (limitata), esclude immediatamente che dell'assoluto si possa avere coscienza.

Subentrando alla logica nella funzione di «organo» della filosofia, l'arte (oppure — ma è lo stesso? — la filosofia dell'arte; cfr. SW III 351, 612) assurge a universale paradigma della filosofia, certo anche perché, replicando nello stupore provato dall'artista dinanzi all'inattesa riuscita del suo fare la meraviglia da cui tradizionalmente si fa nascere la filosofia stessa, l'arte pare ricondurre la filosofia alla sua origine immemorabile, ma soprattutto in quanto essa unisce ciò che nella prassi cui è legata la coscienza comune resta eternamente separato (l'agire viene obliato in favore del suo solo oggetto), e ciò che nell'agire filosofico, pur non sottostando a questo dualismo (cioè la doppia natura dell'agire: azione e riflessione su di essa), viene a giorno però solo geneticamente, come passato confinato *in interiore homine*. La pedagogia del filosofo-maieuta, che estrae dall'io ingenuo ciò che questi contiene senza saperlo, lascia qui il campo («cattolicesimo» estetico!) all'esercitazione pratica, nella fattispecie alla produzione artistica intesa come l'unica prova (la sola opera buona) di quanto virtuosamente pensato (l'intenzione buona), come ciò che, rendendo immediatamente e materialmente possibile l'impossibile («togliere un'opposizione infinita in un prodotto finito»; SW III 626) senza essere costretto a rimandare *sine die* la conciliazione della contraddizione fondamentale e quindi a perpetuare lo stato di dolore che ne deriva, rappresenta anche «il modello cui occorre rivolgersi per comprendere come l'uno-tutto possa realizzarsi per una pluralità di soggetti liberi e intercomunicanti»<sup>16</sup>. Non bisogna inoltre dimenticare quei passi in cui Schelling, insistendo sulla superiorità antropologico-politica dell'arte, che si rivolge all'uomo tutto intero (un'istanza *lebensweltlich ante litteram*) e non solo a quel frammento d'uomo che è l'esito della frammentazione della coscienza (e della società) moderna e su cui soltanto la filosofia esercita la sua signoria (SW III 630), aderisce esplicitamente alla tesi schilleriana (anti-fichtiana) secondo cui sarebbe l'arte e non la filosofia a promuovere l'educazione del genere umano e a svelare il mistero del reale, ai cui meccanismi genetici si rivela congenere<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Per la spiegazione in questi termini della storia dell'autocoscienza cfr. M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, pp. 163-165, e per un approfondimento, F. Moiso, *op. cit.*, pp. 210 e sgg.

<sup>16</sup> F. Moiso, *op. cit.*, p. 169.

<sup>17</sup> Cfr. L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, Giappichelli, Torino 1964, pp. 21-28, e Id., *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano 1966, pp. 169-172.

E' quasi inutile sottolineare come la tesi del bello quale simbolo del vero (assoluto) *in un certo senso* anticipi la destoricizzazione cui Heidegger ha sottoposto la teoria hegeliana dell'arte come «religione dell'arte», producendo un rovesciamento dell'assiologia che essa presupponeva, ossia la priorità nella sistematica dello spirito della soggettività filosofica. Va da sé che quest'interpretazione della soluzione schellinghiana comporta però le medesime difficoltà solitamente riscontrate nella proposta heideggeriana, non solo la laconicità e impraticabilità degli analoghi riferimenti all'auspicata rimitologizzazione del mondo moderno<sup>18</sup> (che si tratti, in Schelling, della fisica speculativa e dell'epos filosofico, oppure, in Heidegger, di un «abitare poetico» che renda a tutti accessibile la *Geviert-Sprache* e la possibilità di vivere *eine Erfahrung mit der Sprache*)<sup>19</sup>, ma prima di tutto la perdita della specificità artistica. E' proprio l'aver pensato l'essere nei termini della conflittualità «poetica» di *Lichtung* e *Verbergung*, l'aver fatto dell'arte il modello (*identitätsphilosophisch* o *fundamentalontologisch*, non importa) della verità, a sancirne un destino se non strumentale quanto meno subalterno, di semplice mimesi allegorica della parusia della poesia trascendentale, dell'*Urselbst* nella sua «economia» o del *Sein* nella sua *alétheia*. Del pari le estetiche di questo tipo pagano la loro «carriera» metafisica perdendo la loro sostanza, cioè ogni riferimento alle opere concrete a vantaggio di una loro ipostasi archetipica («esiste propriamente una sola opera d'arte, che può certo esistere in esemplari totalmente differenti, ma è tuttavia unica quand'anche non dovesse esistere nella forma più originaria»; SW III 627), un po' come forse accade all'io particolare, che paga il proprio divenire nel *System medium* e riflesso dell'universale, «garante dell'esistenza concettuale di un io trascendentale, che connette i singoli», appunto con il proprio svuotamento<sup>20</sup>.

### 3. L'arte come *Versinnlichung* escatologica: annientamento di arte e filosofia

Pensare all'arte come allo strumento per eccellenza col quale il mondo obiettivo traduce l'idealità filosofica (a cui essa è affine, a livello di contenuto profondo se non di forma esteriore), a ciò che media tra il sapere trascendentale inobbiectivabile e il sapere oggettivo della coscienza comune, sembra peraltro avere dalla sua la possibilità non solo di evocare e anticipare la svolta *lebensweltlich* di molta filosofia posteriore, ma anche di spiegare coerentemente il ricorso *in extremis* nel *System* alla mitologia nei termini dell'universalizzazione non coercitiva della funzione mediatrice fino a quel momento affidata al genio individuale (più o meno concepito fin da principio sul modello della creazione inconscia e collettiva della mitologia antica), nonché la più sistematica tematizzazione

<sup>18</sup> «Come possa però nascere a sua volta una nuova mitologia» collettiva, «è un problema la cui soluzione si può attendere solo dai futuri destini del mondo e dal corso ulteriore della storia» (SW III 629).

<sup>19</sup> Cfr. W. Marx, *Bemerkungen zum Verhältnis von Philosophie und Dichtung bei Schelling und Heidegger*, in *Philosophie und Poesie*. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1988, II, pp. 125-141.

<sup>20</sup> Insiste su questa perdita del particolare (filosofico ed estetico) quale stimolo all'abbandono della prospettiva trascendentale in favore di quella del sistema dell'identità, B. Wanning, *Konstruktion und Geschichte. Das Identitätssystem als Grundlage der Kunstphilosophie bei F. W. J. Schelling*, Haag+Herder, Frankfurt a. M. 1988, pp. 1-23.

della mitologia contenuta nella *Philosophie der Kunst*. E' come se l'appello alla «nuova mitologia», e la conseguente richiesta di universalità rivolta all'artista moderno che miri a recuperare oggettività e simbolicità (tesi che, peraltro, non chiarisce se il popolo organicisticamente armonizzato sia la condizione di possibilità della nuova mitologia o ne sia l'esito), sancissero ora la storicizzazione, financo escatologica nel suo côté postfilosofico, della mediazione e prefigurassero così uno scenario in cui la filosofia, attualmente indotta a rovesciarsi nel suo altro<sup>21</sup> per autocomprendersi pienamente (con i prevedibili paradossi: la filosofia diviene pienamente se stessa, totalmente consapevole di sé, solo quando cessa di esistere in quanto tale...), apparirà emancipata dalla consueta cornice interioristico-cartesiana e tornerà ad essere vita o, che è lo stesso, religione. Ma in nessun caso ci sembra sia possibile parlare, restando all'interno di questa ipotesi — ambigua oltre tutto: nell'affermazione secondo cui l'arte è il «modello della scienza» e quindi «dov'è l'arte, deve (soll) giungere la scienza» (SW III 623), si può infatti leggere tanto il dissolversi della scienza nell'arte quanto l'annullarsi della seconda in favore della prima —, di una permanente ulteriorità dell'arte rispetto alla filosofia. Dal felice esito della nuova mitologia dovrebbe risultare, piuttosto, il *superamento tanto della filosofia*, necessaria ma solo fino a che durerà l'imperfetta mitologia del Moderno, *quanto dell'arte stessa*, che resterà tale, ossia l'incarnazione prolettica del superamento della scissione e l'inaggirabile materiale ermeneutico della filosofia, solo fin quando non si avrà il regno della provvidenza<sup>22</sup>, fin quando cioè Dio non sarà in senso proprio. L'oceano della poesia, simbolo dello *Zumal* post-moderno, non è evidentemente né filosofia né religione, né arte né mitologia, bensì tutte queste cose insieme, fattesi semplicemente *vita* non tanto nella loro unità sommatoria quanto nella loro obiettivazione e indistinzione archetipica, innegabile rovescio nostalgico, cautamente rimandato a un futuro imprecisato, della moderna divisione psicologica delle facoltà e sociale del lavoro.

#### 4. L'arte come certificazione oggettiva del filosofico e suo superamento

Unicamente il passaggio a ipotesi meno unilaterali ci permetterà di penetrare più a fondo nella struttura del *System*, anche se, in definitiva, per riproporre da principio su di un piano più complesso l'oscillazione tra il primato della filosofia e quello dell'arte.

a) Sembra indurre alla tesi dell'ulteriorità della filosofia la riflessione sulla più o meno intenzionale piega ermeneutica del discorso schellinghiano. Che l'opera contenga significati infiniti, e che «non si [possa] ben dire se quest'infinità sia collocata nell'artista stesso o si trovi invece soltanto nell'opera d'arte» (SW III 620), parrebbe, infatti, rilanciare l'ipotesi che solo l'interprete (che sia il filosofo o

---

<sup>21</sup> Una concezione — quella del necessario rinviare della filosofia al suo altro — com'è noto straordinariamente costante nel pensiero schellinghiano (natura, arte, mitologia, religione) e che a nostro parere, più di altri motivi, ne giustifica l'odierna attualità.

<sup>22</sup> Cfr. K. Baum, *Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adornos*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1988, p. 10.



l'artista stesso messi a filosofeggiare, non fa differenza)<sup>23</sup> comprende appieno l'arte, e vi riesce, paradossalmente, proprio non saturandone il senso (non comprendendola pienamente, quindi), anzi soccombendo alla sua inesauribilità. Un paradosso — comprendere l'arte significa qui non comprenderla *pienamente*, non coglierne il nucleo e perciò rianimarne l'interna dialettica, momentaneamente sopita — che riguarda però solo la singola opera, effettivamente trascendente ogni sua interpretazione, ma non l'arte come fenomeno generale. Mentre infatti l'arte (la sua essenza) trova perfetta risoluzione filosofica, come deve presupporre l'analisi che Schelling ne fa, la singola opera d'arte costringe effettivamente ogni volta il pensiero filosofico al mutismo, o meglio ad una coincidenza comprensione-incomprensione, in fin dei conti conforme sia alla coincidenza tra fallimento dell'artista e riuscita dell'opera (riuscita contraddistinta dal suo alienarsi nell'inconscio-oggettivo, dal fatto che la necessità naturale comincia a vivere per proprio conto estorcendo al soggetto il suo prodotto secondo il modello dell'incolpevole colpevolezza dell'evento tragico, dove vincono entrambe, libertà e necessità; SW V 693)<sup>24</sup>, sia alla metafora della storia come *theatrum mundi*, rappresentazione divina cui gli uomini-attori collaborano ignorandone però il senso complessivo. L'opera sembra sancire allora un modello (tragico-sublime) dell'ermeneutica — la creazione e comunicazione del senso si ha solo a scapito dell'intenzione cosciente e dell'artista e dei suoi interpreti — che, pensata nei termini di una direzione «naturalistica» del divenire storico, secondo cui le infinite possibili interpretazioni dell'opera costituirebbero il trascendimento felice e non conflittuale del senso in essa riposto (la sua perenne autoorganizzazione), se non sospende, quanto meno mette in difficoltà l'abituale abbinamento di interpretazione e prassi critico-emancipativa. Ma forse a suggerire questa conclusione è una concezione ancora eccessivamente esigenzialistica e allegorica dell'infinità del senso. Se, infatti, sostituissimo allo stato di perenne insoddisfazione interpretativa che essa sembra presupporre una condizione di perenne appagamento, indotta proprio dal fatto che l'opera esaudisce tutte le aspettative e intenzioni, contiene «in sé tutte le vie percorribili» al punto da essere il solo oggetto che «non richiede la riapertura all'infinito della ricerca della libertà nell'oggetto»<sup>25</sup>, potremmo pensare all'opera non solo come all'interruzione (felice) dell'etico, ma anche come a una forma simbolica la cui infinità è sempre di volta in volta tutta presente nel finito e che perciò può fare a meno di estenuarsi nel rimando, a un dono della fortuna che è *immer am Ziel* e che esige, almeno potenzialmente, di essere universalmente comunicabile. E' comunque fuor di dubbio che *a comprendere l'opera, ossia a non*

---

<sup>23</sup> Il fatto che l'oggetto cui Schelling allude — «Ciò che l'intuizione intellettuale è per il filosofo, quella estetica lo è per il suo oggetto» (SW III 630, corsivo nostro) — sia l'io comune (oggetto, appunto, dell'io filosofico) e non il prodotto artistico (per una diversa interpretazione cfr. F. Moiso, *op. cit.*, p. 176), comporta a nostro avviso l'identificazione di artista e intuizione estetica.

<sup>24</sup> E' significativo che l'esperienza tragica, analizzata da Schelling nei *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1795) ancora nei termini dell'agire del personaggio dell'opera, caratterizzi ora l'operato dell'artista innalzandolo al ruolo di eroe tragico dell'arte. Nel che si potrebbe anche registrare l'abbandono dell'estetica contenutistica a vantaggio dell'estetica della produzione e dell'opera (cfr. P. Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, tr. di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1986, p. 245).

<sup>25</sup> F. Moiso, *op. cit.*, p. 175.

comprenderla perfettamente, è abilitato solo il filosofo, non potendo in alcun modo l'artista distanziare riflessivamente il suo prodotto.

La stessa metafora schellinghiana dell'arte come «chiave di volta» dell'edificio filosofico, normalmente assunta nel senso che l'arte porterebbe a compimento e renderebbe così possibile la filosofia, potrebbe però anche voler indicare che l'arte è costretta a presupporre la filosofia, risultandone quindi del tutto condizionata<sup>26</sup>. Si potrebbe perciò dire che «unicamente la filosofia può sapere e dire che l'arte lo fa; l'arte abbisogna della riflessione per dire ciò che l'arte da sé sola non può dire né mostrare»<sup>27</sup>, che cioè, come Schelling dirà in seguito, il filosofo comprende l'arte meglio dell'artista stesso (SW V 348). E si tornerebbe così da capo, alla complementarità, ma su un più adeguato piano d'analisi, per cui «il filosofo ha certezza ma impossibilità di comunicazione, l'artista ha capacità di comunicazione universale, ma non trasparenza genetica»<sup>28</sup>. Lungi dall'esprimere un semplicistico passaggio dalla filosofia all'arte, ma anche dal rappresentare una soluzione meramente analogica, una *Verlegenheitslösung*<sup>29</sup> con cui sopperire all'impossibilità di ammettere o di negare del tutto la pensabilità (che poi significa l'immanenza) del soggetto assoluto, la chiusa del *System* non screditerebbe in alcun modo le forme teoretiche e pratiche dell'autocoscienza di cui è l'esito, e identificherebbe nell'arte, fichtianamente<sup>30</sup>, soltanto il *medium* tra filosofia e coscienza comune, «una premonizione, destinata a scomparire, di uno stato diverso e superiore che è ancora soltanto il filosofo a poter divinare attraverso i segni del presente»<sup>31</sup>. Si potrebbe, anzi, osservare che già la semplice presenza (in qualche modo compensativa) dell'arte significa necessariamente il mancato raggiungimento della conciliazione. Così, di un'estetica che contenda il primato alla filosofia, si potrebbe forse parlare unicamente per il periodo 1796-1797, caratterizzato infatti dall'insistenza (mediata da un'interpretazione estetica dell'intuizione intellettuale analizzata da Fichte nella *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* del 1797) sull'«estetica» come il semper disponibile «accesso all'intera filosofia, perché solo al suo interno si può spiegare che cos'è spirito filosofico, senza il quale voler filosofare non è meglio che pretendere di durare fuori del tempo o poetare senza immaginazione» (HKA I 4 129, n. R). A ciò s'aggiunga la considerazione, spesso passata inosservata, che l'arte compie uno soltanto dei versanti che confluiranno nella filosofia dell'identità (la filosofia trascendentale come sistema del sapere soggettivo) e quindi, anziché essere l'assoluta unità di natura e intelligenza, di filosofia teoretica e

---

<sup>26</sup> M. Lingner, *Das Organon als Schlußstein*, in M. Lingner-A. Rohsmann, *Texte zu Franz Erhard Walther, Organon*, Ritter, Klagenfurt, s.d., cit. da M. Boenke, *Transformation des Realitätsbegriffs. Untersuchungen zur frühen Philosophie Schellings im Ausgang von Kant*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, p. 366.

<sup>27</sup> Così W. Beierwaltes, *Einleitung* a F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, ausg. und eingel. von W. Beierwaltes, Reclam, Stuttgart 1982, p. 18.

<sup>28</sup> F. Moiso, *op. cit.*, p. 171.

<sup>29</sup> E' la celebre tesi di W. Schulz, *Die Vollendung des Deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings* (1955), Neske, Pfullingen 1975<sup>2</sup>, p. 132.

<sup>30</sup> Cfr., ad esempio, J. G. Fichte, *Sistema di etica*, tr. di R. Cantoni, a cura di C. De Pascale, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 329: l'arte «rende comune il punto di vista trascendentale», promuove il fine della ragione, prepara alla virtù, educa al gusto e quindi alla libertà, ma solo la filosofia è in grado di indicare il fine nel mondo razionale. Si veda anche Id., *Sullo spirito e la lettera*, a cura e postfazione di U. M. Ugazio, Rosenberg & Sellier, Torino 1989.

<sup>31</sup> F. Moiso, *op. cit.*, p. 174.

filosofia pratica, nella migliore delle ipotesi ne *potrebbe* essere soltanto la convergenza *soggettiva*, «l'indifferenza entro i confini della soggettività»<sup>32</sup>. L'arte, in ultima analisi, non sarebbe la realizzazione dell'ideale — qualora valga qui ancora l'avvertenza che il criticismo «diventa a sua volta necessariamente dogmatismo non appena pone il fine ultimo come realizzato (in un oggetto) o come realizzabile (in un qualsivoglia momento)» (HKA I 3 102) — ma la sua mera approssimazione in immagine, differente dalla filosofia unicamente per la direzione (esterna) intrapresa.

b) E tuttavia, nonostante queste e altre contromosse in favore della filosofia, dal nostro punto di vista l'ulteriorità dell'arte sembra imporsi irresistibilmente. Cominciamo col notare che, essendo postulativa e dunque perennemente dubbia, l'intuizione intellettuale del filosofo non ha che uno statuto interinale, per cui soltanto il bello messo in opera dal genio artistico è in grado di redimere il vero del filosofo (genio impotente!) da ogni residuo carattere illusorio, dal tormentoso e solipsistico stato di dubbio che in lui accompagna l'autointuizione raggiunta eppure a rigore sempre mancata, e garantirne così l'intersoggettività, rendendo naturale quanto fin lì era possibile solo artificialmente, e cioè decifrare la natura come passato trascendentale. Ciò comporterà forse l'equidignità e la complementarità di arte e filosofia, anche in nome della loro comune superiorità extrariflessiva sulla coscienza comune, di per sé incapace sia di cogliere il primo principio del sapere, sia di renderlo sensibile, ossia di percorrere autonomamente nella sua interezza l'*iter* tra i due confini estremi dell'intuizione intellettuale e dell'intuizione estetica (SW III 630)<sup>33</sup>, oppure la funzione integrativa assegnata all'arte dovrebbe farci pensare alla produzione estetica come a una mera simbolizzazione della «memoria trascendentale» (SW IV 77), assiologicamente non molto diversa da quella cui mirano gli incitanti «monumenti» della natura, e dunque a una, per quanto essenziale, componente della filosofia? O non converrà, piuttosto, riconoscere che l'arte come certificazione oggettiva, aggiungendo qualcosa di altrimenti non surrogabile (il pensiero vive, infatti, proprio della non-identità), rappresenta quindi contenutisticamente e non solo formalmente un «incremento d'essere»? E' ciò che ci pare confermare il rapporto tra l'arte e la prassi storica: se l'eterogenesi storica determina un destino inequivocabilmente tragico, l'eterogenesi artistica, che pure esiste ma sfocia in una «armonia infinita» a sua volta causa di una «soddisfazione infinita» (SW III 617), rappresenta invece una soluzione totalmente felice (almeno a livello conclusivo) dell'altrimenti insolubile contraddizione fondamentale della quale la creazione è la risposta, è, in breve, un agire storico volto in fortuna grazie all'integrazione inconscia. Nell'arte l'uomo, dopo essersi inutilmente affaticato nella pianificazione storica, scopre «ciò che senza la produzione dell'opera gli sarebbe rimasto per sempre celato: [...] una natura assolutamente favorevole in se stesso»<sup>34</sup>, una conoscenza sempre per estraniamento ma dal felice esito, e il cui segno positivo, tra l'altro, non addossa all'uomo

---

<sup>32</sup> H. Freier, *op. cit.*, p. 132.

<sup>33</sup> Estremi che per il Fichte della *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* erano invece l'intuizione intellettuale (per il filosofo) e l'«io come idea» (per l'oggetto del filosofo o coscienza comune): sempre un *iter* dal formalismo filosofico all'ambito reale, ma con la decisiva differenza che corre tra l'obiettivazione e sensibilizzazione epifanica dell'assoluto (Schelling) e la definizione dell'io come ideale perennemente da realizzare (Fichte).

<sup>34</sup> H. Freier, *op. cit.*, cit., p. 170.

(in questo caso all'artista) minori ma addirittura maggiori responsabilità, dato che egli sa, a differenza dell'agente storico, che può sempre addebitare il cattivo esito di un'azione a una funesta natura fuori di sé, di aver colpevolmente sprecato l'occasione offertagli da una provvidenza spontaneamente benevola, il «dono volontario di una natura superiore» (SW III 615).

Da qui all'eventuale interpretazione dell'estetica del *System* come secolarizzazione del processo cristologico e/o alchemico, il passo è breve, perlomeno per chi non rinunci a dar conto della profonda stratificazione epistemica sottesa al fenomeno artistico<sup>35</sup>. Capace di sopportare e liberare creativamente il doloroso travaglio imposto dalla contraddizione originaria (*nigredo-putrefactio* o melanconia come condizione gestativa), l'artista, nel quale come nell'alchimista la tradizione dell'*Imitatio Christi* vede simboleggiato il Redentore, compie di fatto un'operazione trasformativa («in salita»), una unificazione dei contrari (*quadratura circuli*), il cui significato di purificazione insieme materiale e spirituale (cui pertiene, in quest'ottica, anche il piacere estetico come vittoria sulla melanconia) ricorda e qualche volta ripete persino alla lettera l'*opus* alchimistico, configurandosi insieme con questo, nell'ambito di una ripresa della *sola gratia* che non elude del tutto il ricorso alle opere della legge (la tecnica artistica e alchimistica), come la replica della redenzione cristiana. Questo concludersi nel *kairós* estetico-alchemico, anziché nell'assolutismo del Leviatano, della dialettica (eterogenesi) fatale e degli antagonismi dell'agire storico, ha ben poco a che fare con l'adialettica pace e innocenza dell'idillio alla Schiller, è piuttosto un'anticipazione della *restitutio paradisi* che, pur senza far suo il dolore supremo della croce, non si esime però dal contatto con l'eccezionalità (il genio) e soprattutto col tragico (il dolore dell'esordio dell'artista e quello dell'interprete, per principio trasceso dall'opera, tanto più nel fenomeno del sublime<sup>36</sup>), che anzi è implicito nella concezione stessa dell'arte — circolare quanto quella con cui esordisce il famoso saggio heideggeriano sull'origine dell'opera d'arte<sup>37</sup> — in quanto necessario riflesso nell'uomo dell'identità assolutamente sovrafenomenica e sua necessaria espropriazione in vista della realizzazione di un obiettivo (che è sempre per Schelling un esito inintenzionale) ermeneuticamente insaturabile. La precedente allusione allo sfondo cristologico diviene inoltre chiara quando si rifletta — com'è d'obbligo quando si affronta il plesso di estetica religiosa e religione estetica che caratterizza gran parte della *Goethezeit* e che potrebbe (dovrebbe) essere il segno distintivo anche dell'esperienza dell'arte nell'età del nichilismo compiuto<sup>38</sup> — sull'analogia tra la natura finita e infinita dell'opera d'arte e quella umana e divina di Cristo, sull'eccezionalità epifanica e non frammentaria di entrambe le figure, sul carattere miracoloso (SW III 625) ed eventualmente unico, come s'è visto (SW III 627), della loro opera di redenzione (dalla colpa, nella quale si può leggere l'iniziale impulso contraddittorio che domina l'artista) e di promessa (dello *Zumal* simbolico e

<sup>35</sup> Per qualche utile indicazione cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Einaudi, Torino 1993, *passim*.

<sup>36</sup> Cfr. D. Salber, *op. cit.*, cit., p. 168: «il sublime trasforma in un certo senso anche lo spettatore in un artista».

<sup>37</sup> Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, presentazione e trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 3: «L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due sta senza l'altro». Su questo punto cfr. K. Baum, *op. cit.*, cit., p. 215.

<sup>38</sup> Cfr. G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 73-92, ma soprattutto pp. 90-92.

dell'«ultimo Omero», oppure del regno di Dio). Cristocentrismo e analogia alchemica che ci paiono confermabili, in ultima analisi, anche a partire da una superficiale lettura simbolico-costruttiva della troppo spesso aggirata affermazione schellinghiana dell'arte come «chiave di volta» (*Schlüsselstein des Gewölbes*) (SW III 349) dell'intero edificio filosofico e suo ritorno al principio: che altro è la chiave di volta («pietra quadrata che consolida e decora l'estremità superiore di un'arcata o di una cupola») <sup>39</sup> se non la «pietra angolare» <sup>40</sup> unica, e perciò simboleggiante il principio da cui tutto deriva, con la quale, «coronando» l'opera, si passa dal quadrato alla cupola (dalla terra al cielo, dalla squadra al compasso, dai piccoli ai grandi Misteri), o semplicemente si chiude il vertice della costruzione con qualcosa che genera un pilastro assiale simboleggiante l'Asse del mondo? Nella chiave di volta estetica come «capo» e perfezione dell'opera (*clef de voûte, chef-d'oeuvre, keystone, capstone* o *copestone*) si possono perciò agevolmente vedere simboleggiati, secondo una diffusissima assimilazione tradizionale, il Figlio (la «pietra» discesa dal cielo) e la pietra filosofale, il che conferma la continuità speculativo-simbolica tra processo cristico, alchimistico e artistico (necessariamente superiore, perciò, a quello filosofico).

Nella tesi che «il non-rappresentabile, che non è mai oggetto, resta l'ir-rappresentabile anche quando fa la sua comparsa nell'ambito del nostro rappresentare come "oggetto" dell'intuizione estetica» <sup>41</sup>, ci pare, inoltre, di riscontrare un'inaccettabile svalutazione della *Versinnlichung* fenomenica, che fa torto all'indirizzo permanente, anche se divenuto addirittura apologetico solo nello Schelling intermedio (voltosi apertamente al teismo e, perché no, alla teosofia cabalistica di un Oetinger), che vede nella natura e nella corporeità (anche artistica?) la rivelazione suprema, *das Ende der Werke (Wege) Gottes* (SW VII 325). Come dar conto, altrimenti, e senza limitarsi a modulare su due piani l'inaudito della chiusa <sup>42</sup>, dell'enfasi estetica e platonizzante (arte come divina mania, *pati deum*) di cui Schelling carica la propria escatologia (ritorno dei saperi, «come altrettanti singoli fiumi, a quell'universale oceano della poesia [...] da cui erano uscit[i]»); SW III 629) <sup>43</sup>, e forse ancor più dei coevi tentativi di poetare in proprio <sup>44</sup>, i quali attestano non solo il fascino di una filosofia poetica o poesia filosofica, ma anche «una presa di coscienza dell'arte in quanto non si esaurisce nella "Poesie" intrinseca alla filosofia e quindi come attività differenziata nei confronti

---

<sup>39</sup> H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1991, p. 114.

<sup>40</sup> Per una precisa messa a punto dei rapporti tra tale «pietra angolare» (quinto angolo, angolo degli angoli o quintessenza) posta al vertice dell'edificio fisico-simbolico e la pietra gettata via dai costruttori (*Salmo CXVIII, 22; Matteo, XXI, 42; Marco, XII, 10; Luca, XX, 17*), cfr. R. Guenon, *Simboli della Scienza sacra*, tr. di F. Zambon, Adelphi, Milano 1990, pp. 238-250.

<sup>41</sup> G. Hebbeker, *Absolutes Einheitsbedürfnis als Beweg-Grund der Philosophie Schellings, dargelegt im Hinblick auf seine Kunstphilosophie*, Diss., Stuttgart 1966, p. 55.

<sup>42</sup> Soluzione data da M. Boenke, *op. cit.*, p. 361: mentre l'arte è «documento» della filosofia per la serie reale o prima serie, nel senso che presentifica per l'io quell'intuizione intellettuale di sé che costantemente si è sottratta alla presa del pensiero cosciente, è «organo» per la serie ideale o seconda serie, cioè per la filosofia trascendentale.

<sup>43</sup> Secondo il ben noto modello schlegeliano (contenuto nel § 116 dell'«Athenaeum») della riunificazione di «poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia ingenua» (cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967, p. 64), ma anche con la rilevante differenza che Schelling, a differenza di Schlegel, esclude qualsiasi conoscenza riflessa dell'assoluto.

<sup>44</sup> Per un'analisi della poesia filosofica di Schelling cfr. T. Griffero, *op. cit.*, pp. 60-71 e soprattutto H. Kunz, *Schellings Gedichte und dichterische Pläne*, Juris, Zürich 1955.

della filosofia»<sup>45</sup>, denunciano cioè l'esigenza di collocare rispetto alla filosofia non solo la *Poesie* e la *Dichtkunst*, fino a quel momento agevolmente integrate nella filosofia in quanto delimitanti il «senso estetico» che il filosofo deve possedere non meno del poeta se vuole conciliare (appunto, come recita il *Systemprogramm*, nell'idea del bello come unione di bontà e verità) la contraddizione soggetto-oggetto, ma anche l'arte (*Kunst*) in quanto essa ha di tecnico e fattuale, insomma di autonomo? Solo a patto di non tralasciare questo indirizzo esplicitamente artistico e non solo genericamente poetico, e di non aggirare l'icastica definizione dell'arte come «unica ed eterna rivelazione (*Offenbarung*)» (SW III 618), si potrà ancora vedere nel *System* quel carattere di inaudita provocazione al *logos* occidentale che tradizionalmente gli spetta, sospeso com'è tra l'impegno radicalmente pedagogico di Fichte per una rivoluzione etica del genere umano e l'identificazione hegeliana del supremo modo d'essere dell'uomo col concetto. Una provocazione, inoltre, che costituisce un *unicum* assolutamente transitorio anche nel pensiero di Schelling, normalmente intenzionato a mantenere in una condizione di autonomia parallela l'istanza esoterica e quella essoterica<sup>46</sup>, poiché coincide con quel peculiare momento di transizione, tra la dialettica attivistica tipica del trascendentalismo relativamente fichtiano e lo sguardo eternizzante e totalmente paraestetico del sistema dell'identità, in cui la filosofia (guidata dall'immaginazione produttiva anziché dalla ragione assoluta) non è ancora in grado di registrare l'universale trasparenza dell'assoluto nel particolare, calando così il proprio interdetto su qualsiasi «miracolo» (artistico o meno). All'interno del sistema dell'identità, per quanto grande sia l'importanza dell'arte, è certo che la filosofia non ha più bisogno dell'arte come del proprio relativamente altro<sup>47</sup>, perché ne ha ormai interamente assorbito la logica, riuscendo di conseguenza ad «essere comunicativa in proprio»<sup>48</sup>: è ora intimamente estetica la filosofia stessa, e non solo il suo punto d'accesso o il suo compimento geniale.

In questo senso, e nonostante non sia certo Schelling l'Aristotele dell'estetica a suo tempo auspicato da Baumgarten, ci pare esca comunque confermato, nella chiusa del *System* e solo in essa, quell'«assolutismo estetico», o innalzamento dell'arte a strumento di coesione sociale<sup>49</sup> e paradigma rivelativo di ogni essente (SW III 616), dal quale eravamo partiti, e che continuiamo a pensare sia l'esito più interessante (se l'attualizzazione può far premio sull'acribia filologica) della *Wirkungsgeschichte* del *System*, nonostante tutte le labirintiche scappatoie e le vertiginose deviazioni che il testo in effetti permette e delle quali abbiamo cercato di dar conto nelle pagine precedenti. In che altro modo definire, se non come «assolutismo estetico», la tesi per cui l'arte obiettiva non solo il

---

<sup>45</sup> Così già R. Assunto, *Estetica dell'identità. Lettura della Filosofia dell'arte di Schelling*, S.T.E.U., Urbino 1962, p. 69.

<sup>46</sup> Cfr. T. Griffiero, *Cosmo Arte Natura. Itinerari schellinghiani*, Pratica Filosofica 9, Cuem, Milano 1995 (capitolo I).

<sup>47</sup> Bisognerà aspettare, piuttosto, la tarda filosofia schellinghiana per ritrovare confermata, sotto la forma dell'integrazione fornita dal *Was* (filosofia positiva) al mero *Daß* (filosofia negativa), l'esigenza per la filosofia di superarsi nel suo altro, che ora non è più l'arte ma il divenire di Dio come mitologia e rivelazione.

<sup>48</sup> F. Moiso, *op. cit.*, p. 181.

<sup>49</sup> Cfr. W. Schulz, *Einleitung* a F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Meiner, Hamburg 1957, p. XLIV: «Nell'intuizione estetica dell'opera d'arte sono una cosa sola il filosofo e l'oggetto della sua considerazione riflettente, l'io che doveva essere condotto a sé».

primo principio del sapere ma anche l'«intero meccanismo [ossia il conflitto, che spiega i diversi livelli della storia dell'autocoscienza, tra una forza infinita e una che finitizza; N.d.A] che la filosofia deduce e sul quale essa stessa si basa» (SW III 625-626), che essa è, cioè, non solo il *medium* dell'esperienza dell'assoluto ma anche la stessa filosofia giunta ad autotrasparenza (tanto singolarmente, in ogni presente, quanto «in massa»), come s'è visto, nella futura riunificazione poetica dei saperi)? Un «assolutismo estetico» che si tratta ovviamente di assumere sempre come un'interpretazione possibile (un'obiezione insuperabile è, infatti, quella per cui l'apologia schellinghiana dell'arte resta pur sempre una *filosofia dell'arte*, ossia una costruzione in cui la *visione* non ha la meglio sull'*argomentazione*) e, in ogni caso, con il dovuto senso critico, svincolandolo in particolare tanto dalla soluzione classicistica data alla *querelle des anciens et des modernes*, quanto da quell'ignoranza dell'arte empirica che ancora ad Adorno appariva invece consustanziale ad ogni apoteosi metafisica dell'arte. Ma una volta accettata, la tesi dell'assolutismo estetico dev'essere svolta in tutta la sua radicalità, e cioè come dichiarazione di un'ulteriorità dell'intuizione rispetto alla sfera del dicibile e del riflessivo, stigmatizzata come una perversione solo *provvisoriamente* necessaria; in breve nel senso di una rivendicazione dell'autonomia della *ratio* estetica, intesa come la sola facoltà che, *nei suoi prodotti*, coniughi antiriduzionisticamente assolutezza e sensibilità e, come *meccanismo intrafilosofico*, riveli una inaggrabile componente estetica della ragione in generale. Una rivendicazione, questa, che neppure Heidegger se la sentirà di far sua, limitandosi piuttosto ad ammettere la complementarità di *Dichten* e *Denken* in vista dell'auspicato «nuovo inizio».