

LA « SEGNAURA DEL BELLO ».
NOTE PER UNA GENEALOGIA DELLE POETICHE
ROMANTICHE

di ROBERTO VENUTI

Dopo la dispersione del gruppo di Jena, a partire dall'autunno del 1801, August Wilhelm Schlegel tenne a Berlino una serie di *Lezioni sull'arte e la letteratura*, in cui offrì un provvisorio bilancio del patrimonio di idee che la prima, fruttuosa stagione del Romanticismo aveva raccolto. In questo grosso sforzo di sintesi critica e di analisi storica — che per Schlegel rappresentò il tentativo di dare forma sistematica alle acquisizioni teoriche del 'progetto' romantico — un risalto notevole è dato al tentativo di fondazione del carattere di 'autonomia' della produzione artistica. In particolare nella settima lezione, dopo aver passato in rassegna una serie di interpretazioni del " principio di imitazione della natura " — uno dei caposaldi delle teorie poetiche ed estetiche della *Aufklärung* — Schlegel sottolinea l'esigenza di una sua riformulazione e conseguentemente di una revisione degli schemi concettuali di cui i teorici prima di lui si erano serviti per articolare il rapporto tra " imitazione " e " natura ". A questo proposito egli ricorda il contributo importantissimo fornito da un denso saggio di Karl Philipp Moritz apparso nel 1788 con il titolo di *Sull'imitazione formatrice del bello*.¹ Scrive Schlegel:

L'arte, creando autonomamente come la natura — organica e organizzatrice al tempo stesso — deve necessariamente produrre opere viventi, il cui movimento non è dato da un meccanismo estraneo, com'è il caso dell'orologio a pendolo, ma

¹ *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in K. PH. MORITZ, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von H. J. SCHRIMPF, Tübingen 1962, pp. 63-93.

da una forza immanente, come avviene nel sistema solare; opere che una volta raggiunta la loro completezza, si volgono nuovamente su se stesse. In questa maniera Prometeo ha imitato la natura, allorché modellò l'uomo servendosi dell'argilla e gli diede la vita con una scintilla sottratta al sole; un mito che ci fornisce un esempio convincente di come la simbolica poetica riesca a cogliere il vero [...]. Per quel che mi risulta vi è stato un solo autore che abbia fissato espressamente, in questo senso supremo, il principio d'imitazione per le arti: è Moritz nel suo breve saggio *Sull'imitazione formatrice del bello* [...]. Descrive il bello come ciò che è in sé compiuto, che può essere abbracciato dalla nostra immaginazione come una totalità a sé stante. Ora però la grande unità di tutta la natura, che supera la misura della nostra intuizione, è l'unica vera totalità a sé stante; in essa in virtù dell'indissolubile concatenazione delle cose, ogni totalità particolare è solo immaginata e nella nostra immaginazione deve prender forma in modo analogo a quella grande totalità della natura e secondo le stesse leggi eterne e immutabili [...]. Ogni bella totalità che esce dalle mani dell'artista creatore è perciò in piccolo un'impronta del bello supremo presente nella grande totalità della natura. Eccezionale!²

In questo passo di Schlegel sono colti e sintetizzati — come vedremo — molti degli elementi che compongono il nucleo delle teorie estetiche e poetiche di Karl Philipp Moritz. Un autore per certi versi trascurato dalla critica che si è occupata del composito panorama della cultura tedesca dell'ultimo ventennio del XVIII secolo, cui però gli studi più recenti vanno riconoscendo un ruolo non secondario in quella particolarissima temperie dai contorni sfuggenti a classificazioni perentorie che nella Berlino dei primi anni Novanta segnò la fase di transizione dalla cultura dell'Illuminismo, ormai estenuata e prossima ad esaurirsi, a quella del Romanticismo.

Da più parti ultimamente si è posta in luce l'esigenza di procedere a una riconsiderazione della genesi del movimento romantico che, al di là della periodizzazione canonica articolata nelle tre fasi di Jena, Heidelberg e Berlino, ponga in risalto la particolarissima fisionomia di un primo romanticismo berlinese, da collocarsi appunto negli anni Novanta³. Berlino rappresenta in questo periodo il centro culturale in

² A. W. SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von E. LOHNER, vol. II, Stuttgart 1963, p. 91s.

³ Cfr. G.-L. FINK, *Volk und Volksdichtung in der ersten Berliner Romantik*, in *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. BRINKMANN, Stuttgart 1978, pp. 532-549.

cui confluiscono e trovano un momento di singolare simbiosi le tendenze e i filoni che avevano composto il quadro d'insieme della cultura settecentesca e che ora, per una serie di cause non riconducibili esclusivamente al piano sovrastrutturale, si avviano verso una crisi complessiva che costituirà il terreno di coltura ideale del progetto non solo estetico del Romanticismo. L'esigenza di individuare ed evidenziare in questa fase la presenza ancora attiva di fermenti riconducibili alla *Empfindsamkeit*, al pietismo, al razionalismo, alla grande tradizione neoplatonica e teosofica, alla rivolta stürmeriana, al grande fiume sotterraneo dell'esoterismo massonico — in breve a quello spessore dai molti strati troppe volte schematicamente ricondotto ad un'opposizione binaria di 'cuore' e ragione astratta, di *ratio* e sentimento — non va intesa però come riproposizione pura e semplice delle tesi storiografiche di una tradizione germanistica che considerava l'intera cultura tedesca del Settecento quasi esclusivamente in funzione del successivo Romanticismo, ma vuole piuttosto porre l'accento sull'importanza della crisi complessiva che segna la cultura e la società sul finire del XVIII secolo, sottolineandone la crucialità rispetto alla teoria e alla pratica dell'arte romantica.

Negli anni Settanta e Ottanta lo *Sturm und Drang*, con la sua rivolta contro gli aspetti dell'illuminismo più marcatamente improntati ai principi della razionalità dogmatica e normativa, non rappresenta a ben vedere un momento di cesura netta rispetto alla cultura illuministica nel suo insieme. Le sue innovazioni, che vanno piuttosto viste come segnali di un processo di maturazione delle premesse su cui l'*Aufklärung* si era fondata, nella sostanza non pongono minimamente in discussione la coscienza generalizzata di un progresso in campo economico, sociale, politico e culturale, che aveva costituito l'asse portante della visione ottimistica dell'illuminismo. Negli ultimi decenni del secolo la coscienza di questo progresso subisce molte incrinature. La Germania attraversa una grave crisi economica ed è scossa da un profondo travaglio sociale; si determina una situazione di disagio e di scontento sempre più accentuato per una borghesia che può ormai liberamente accedere a ogni campo della vita culturale, ma i cui figli non

riescono più a trovare occupazione nei tradizionali settori dell'istruzione e dell'apparato burocratico; si avvertono infine assai distintamente gli effetti della forte crisi politica innescata dalla Rivoluzione francese, modello affascinante per alcuni, inquietante per altri. In questo contesto di crisi generale che abbraccia struttura e sovrastruttura della società tedesca della fine del Settecento l'*intelligencija* borghese tende ad assegnare un ruolo preminente ai problemi riguardanti la funzione dell'arte. Nel nuovo paesaggio culturale che va gradatamente delineandosi nasce e si sviluppa un vasto dibattito sulle finalità della produzione letteraria e più in generale di ogni forma artistica. Le proposte, i tentativi di dare una soluzione a questo problema procedono nella sostanza lungo due direttrici ben definite che in maniera molto schematica possono così caratterizzarsi: da un lato si afferma una concezione per così dire strumentale della letteratura e dell'arte che, portando alle sue estreme conseguenze una tendenza di cui già Lessing era stato un autorevole esponente a partire dagli anni Cinquanta, concepisce la prassi artistica come un elemento essenziale nel progetto di una trasformazione radicale, in senso democratico e rivoluzionario, della realtà tedesca. Di questo filone, che trova vasta consonanza nei settori della tarda *Aufklärung* convertitasi alle idee giacobine, Georg Forster è uno dei rappresentanti più significativi. Dall'altro lato si verifica invece lo sviluppo di una tendenza che rifiuta decisamente per la pratica letteraria e artistica ogni forma di impegno e di rapporto immediato con la realtà concreta e con i suoi bisogni e che fonda di conseguenza sul teorema dell'autonomia assoluta dell'operare artistico un proprio, peculiare progetto di riformismo estetico. È il progetto che caratterizza in un primo momento la fisionomia del classicismo weimariano, del quale Schiller, ancor più di Goethe, contribuì a tracciare il profilo teorico con le sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* e con il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, e che con correzioni e mutamenti d'accento troviamo riproposto nella sostanza dal Romanticismo. Ci sembra però opportuno sottolineare che il teorema dell'autonomia e una serie di corollari ad esso legati, che di quel progetto costituiscono il nucleo

centrale, avevano già trovato una loro prima, lucida formulazione — come risulta del resto anche dal passo delle lezioni schlegeliane già citato — in una serie di scritti pubblicati tra il 1783 e il 1793 da Karl Philipp Moritz. Tuttavia, prima di soffermarci sugli aspetti teorici della particolarissima collocazione di questo autore tra la cultura del classicismo e quella della prima *Romantik*, in una funzione quasi di raccordo tra i due grandi movimenti, ci sembra opportuno ricordare, almeno brevemente, alcuni dati biografici.

Nato nel 1756 nei pressi di Hannover, Moritz aveva ricevuto durante l'infanzia un'educazione improntata ai più rigidi canoni dell'ortodossia pietistica. A partire dal 1778 è a Berlino, dove viene in contatto con la cerchia degli intellettuali illuministi che si raccoglievano intorno al filosofo Moses Mendelssohn. Nel 1785 parte per l'Italia, allora tappa d'obbligo per molti uomini di cultura, e durante il suo soggiorno romano conosce e frequenta Goethe. Tra i due si instaura uno strettissimo rapporto intellettuale e Moritz scrive in questo periodo il suo saggio più famoso, *Sull'imitazione formatrice del bello*, di cui Goethe riportò ampi brani nel suo *Viaggio in Italia*. Nella primavera del 1789 è nominato professore di Teoria delle belle arti alla Accademia di Berlino. Tiene questa cattedra per quattro anni, fino alla morte avvenuta nel 1793. La sua produzione, oltre a un cospicuo numero di saggi teorici, pubblicati in gran parte sulla « *Berlinische Monatsschrift* », comprende anche una serie di romanzi. Il più importante, cui Moritz dovette gran parte della sua fama presso i contemporanei è l'*Anton Reiser*, un *Bildungsroman* di cui la critica ha sottolineato i molti punti di contatto con i *Lehrjahre* di Goethe. Le sue lezioni di estetica, sempre affollatissime, furono frequentate tra gli altri da Wackenroder, da Tieck, da Wilhelm von Humboldt. Uno dei tratti più rilevanti della sua fisionomia intellettuale è senz'altro rappresentato da una particolare tendenza eclettica che caratterizza la sua produzione di teorico e di letterato; in essa si intrecciano elementi tra loro eterogenei quali un certo razionalismo di ascendenza wolffiano-leibniziana, simpatie per la *Naturphilosophie* e per

il pensiero massonico, motivi del misticismo pietistico, elementi della *Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang*⁴.

Nell'ambito delle teorie estetiche il concetto cardine intorno al quale si articolano e si dilatano concentricamente le riflessioni di Moritz è quello dello « in sich selbst vollendetes Kunstwerk », dell'opera d'arte in sé compiuta e perfetta, concepita come totalità autosufficiente, come una sorta di monade che in nome della propria qualità estetica si chiude nel rifiuto di qualsiasi relazione con l'universo empirico circostante. In uno dei suoi primi saggi, il *Tentativo di unificazione di tutte le belle arti e scienze sotto il concetto di in sé compiuto*⁵, apparso nel 1785 sulla « *Berlinische Monatschrift* », Moritz espone questa concezione fondandola su una rigorosa distinzione tra le categorie di 'utile' e 'bello'. Lo stesso tema, l'individuazione cioè di un rapporto di opposizione e di reciproca esclusione tra queste due categorie, è ampiamente trattato in due saggi, concepiti contemporaneamente al precedente, intitolati rispettivamente *Ciò che di più nobile vi è nella natura* e *Unità - Pluralità - Energia umana*⁶, nei quali Moritz mette a fuoco, con lucidità sorprendente se si tiene conto degli strumenti che la cultura contemporanea poteva approntargli, il grande tema della divisione sociale del lavoro e dell'alienazione individuale nella nascente società capitalistica. Nel predominio dell'idea dell' 'utile' si configura — a giudizio di Moritz — una minaccia terribile e concreta per lo sviluppo armonico della personalità individuale. I meccanismi produttivi dell'economia borghese, i principi di finalità e di razionalità, che vanno modificando la struttura complessiva della società, comportano trasformazioni decisive nello stesso rapporto dell'uomo con la natura. La riduzione unidimensionale, cui è destinato dall'ingranaggio produttivo, fa perdere di vista all'uomo quegli obiettivi di *Bildung*, di

⁴ Per un'esauriente introduzione all'opera letteraria e saggistica di Moritz si rinvia al volumetto di H. J. SCHRIMPF, *K. Ph. Moritz, Sammlung Metzler*, Stuttgart 1980, corredato da un amplissimo apparato bibliografico.

⁵ *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeteten*, in K. PH. MORITZ, *op. cit.*, pp. 3-9.

⁶ *Das Edelste in der Natur e Einheit - Mehreit - Menschliche Kraft*, *ivi*, pp. 13-19 e 28-31.

formazione individuale, di esplicazione totale e omogenea delle proprie facoltà psichiche e fisiche cui dovrebbe 'naturalmente' aspirare.

La dominante idea di utile ha soppiantato progressivamente ciò che è nobile e bello — persino la grande e sublime natura viene osservata soltanto con occhi cameralistici, e la sua vista riesce interessante solo quando si calcoli il profitto dei suoi prodotti. Non ci si chiede in che modo il tal lavoro e la tal professione producano degli effetti su coloro che li praticano, se conservino il corpo e lo spirito sani o li indeboliscano, se contribuiscano in qualche misura a ostacolare o a promuovere i fini ultimi che la natura si pone per la formazione [Bildung] dello spirito umano — sembra viceversa che si consideri una parte dell'umanità come un mero strumento nelle mani di un'altra, che lo è a sua volta nelle mani di un'altra, e così di seguito⁷.

L'individuo non viene considerato un tutto, fine a se medesimo, ma una parte meramente utile dell'apparato produttivo.

Il male consiste prevalentemente nel fatto che l'individuo [...] troppo spesso deve essere unicamente mano e piede, laddove egli, conformemente allo scopo della sua natura, dovrebbe essere anche testa ed avere occasione e libertà di poter riflettere su sé medesimo e sulle condizioni del mondo⁸.

La nuova organizzazione del lavoro, che fonda e definisce la fisionomia dell'apparato economico e statuale in epoca moderna, impone dunque all'individuo di lacerare « per un certo tempo il legame che unisce lo spirito al corpo », di alienare « la propria capacità di giudizio e di trasformarsi in mera mano e piede » mossi « da un fine che non esiste nella sua testa, bensì in quella di un altro uomo »⁹.

La parte più numerosa del genere umano è costretta a rinunciare a uno sviluppo equilibrato della propria personalità dal progressivo e soprattutto necessario e inevitabile affermarsi di un ordine sociale che nel feticcio dell'utile vede la garanzia del profitto economico. È opportuno sottolineare che queste riflessioni di Moritz su alcuni dei fenomeni che caratterizzano le strutture economiche e sociali della *Moderne*

⁷ *Ivi*, p. 17.

⁸ *Ivi*, p. 28.

⁹ *Ivi*, p. 29.

sono abbastanza in anticipo anche rispetto a formulazioni di contenuto analogo espresse dal classicismo weimariano. I saggi fin qui ricordati apparvero nella seconda metà degli anni Ottanta, le *Lettere sull'educazione estetica* o i *Lehrjahre*, in cui risuonano accenti molto simili sul principio dell'utile e sulla divisione del lavoro, risalgono soltanto al biennio 1795-96. Il discorso di Moritz, nonostante la lucidità e la preveggenza delle sue considerazioni, non prosegue però su un piano più direttamente politico di rivendicazione di un diverso assetto sociale, ma resta legato a una prospettiva di tipo eminentemente estetico. Ciò che lo sgomenta è il fatto che il processo di valorizzazione, la « dominante idea dell'utile », si sia insinuato nella sfera della produzione e della fruizione estetica, alterandone i meccanismi tradizionali e introducendovi la logica del mercato. Per ostacolare questa tendenza, per salvaguardare in qualche misura i valori autentici del 'bello', l'unica strada da seguire è quella di elaborare una risposta teorica e pratica che caratterizzi l'opera d'arte, tanto nel momento della produzione quanto in quello della ricezione, come 'antimerce', come entità 'disutile' e 'disomogenea' rispetto al contesto della realtà economica borghese.

Per procedere lungo questa via è necessario anzitutto operare una rigorosissima distinzione tra 'utile' e 'bello' e questo non è possibile se si prende come metro il sentimento che oggetti appartenenti all'una o all'altra delle due sfere suscitano in chi ne fruisca, giacché in entrambi i casi, anche se con sfumature diverse, si tratta di un sentimento di piacere. Una valida delimitazione dei domini delle due categorie può venire soltanto — osserva Moritz facendo uso di una terminologia fortemente influenzata dalla tradizione wolffiana e leibniziana — dall'impiego dei concetti di finalità esterna ed interna. Nel caso dell' 'utile' la finalità è chiaramente esterna. Nella relazione che si instaura tra oggetto e fruitore il primo può raggiungere la propria perfezione solo a patto di presentarsi al secondo, a colui che lo usa, come 'mezzo' adeguato al fine particolare per cui era stato concepito. Nel caso del 'bello', viceversa, la finalità non si manifesta con caratteristiche funzionali o strumentali, bensì è tutta interna all'oggetto, bloc-

cata per così dire in esso; l'oggetto è « compiuto in sé medesimo », « in sich selbst vollendet ». Nel *Tentativo di unificazione* del 1786 — la *Critica del giudizio* di Kant con le sue teorizzazioni di « piacere disinteressato » e di « finalità interna » è del 1790 — Moritz scrive: « Osservo con piacere l'orologio e il coltello solo nella misura in cui posso averne bisogno, e non ho bisogno di essi allo scopo di osservarli. Nel caso del bello si verifica l'inverso. Questo non ha il suo scopo al di fuori di sé e non esiste in virtù della perfezione di qualcos'altro, bensì della propria interna perfezione ». Il bello si distingue dunque dall'utile *ex negativo*: « Una cosa non può essere bella per il semplice fatto che ci dona piacere, perché in tal caso tutto l'utile sarebbe bello; definiamo viceversa bello ciò che ci procura piacere senza essere propriamente utile »¹⁰. Come ribadirà nel 1788 nel saggio *Sull'imitazione formatrice*: « Il concetto di inutile, nella misura in cui non ha alcun fine, alcuna ragion d'essere, si ricollega in maniera più immediata e diretta al concetto di bello, giacché questo non ha bisogno di alcun fine, di alcuna ragion d'essere al di fuori di sé, ma ha in se medesimo tutto il proprio valore e il fine della propria esistenza »¹¹. Da questa concezione dell'opera d'arte come entità la cui connotazione dominante è data appunto dall'autotelismo, dalla finalità interna, deriva per Moritz la coincidenza delle nozioni di bello e di totalità¹².

« Al concetto di bello è legato indissolubilmente quello di un tutto che esiste per sé »¹³.

Questa sorta di strutturazione intransitiva implica comunque un'altra caratteristica specifica dell'oggetto bello: quella di essere il prodotto della relazione armoniosa delle parti che lo compongono. L'opera d'arte viene a configurarsi nella riflessione di Moritz come un tutto organico, a sé stante, dove ogni singolo elemento trova la sua ragion d'essere solo

¹⁰ *Ivi*, p. 4.

¹¹ *Ivi*, p. 69.

¹² Sulle nozioni di autotelismo, intransitività e coerenza interna nella riflessione teorica di Moritz si vedano le illuminanti considerazioni di T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris 1977, p. 179 ss.

¹³ K. PH. MORITZ, *op. cit.*, p. 71.

nell'insieme e in rapporto all'insieme. La sua stessa natura impone al prodotto artistico di non instaurare una relazione di necessità con l' 'esterno', questa deve piuttosto stabilirsi al suo 'interno' tra le parti che lo costituiscono; un'intima coerenza deve legare queste ultime e governare il rapporto tra loro e la totalità che l'oggetto rappresenta.

Quando a un oggetto manca l'utilità o la finalità esterna, occorre ricercarle nell'oggetto stesso, se questo deve suscitare in me il piacere; ovvero devo trovare nelle parti isolate di quest'oggetto tanta finalità da dimenticare di chiedermi: a che fine il tutto? In altre parole: davanti a un soggetto bello devo provare piacere unicamente per esso stesso. L'assenza di finalità esterna deve essere compensata dalla presenza di una finalità interna¹⁴.

Questi elementi costitutivi della teoria moritziana del bello, cui abbiamo fin qui schematicamente accennato e che possono sinteticamente riassumersi nei concetti di autotelismo, intransitività e coerenza interna dell'opera d'arte, concepita come totalità organica e autosufficiente, definiscono in maniera decisiva il profilo particolarissimo della posizione di Moritz. Essi infatti se da un lato coincidono, per molti versi, con alcuni dei dati salienti del progetto teorico del classicismo weimariano, dall'altro rappresentano anche un contributo notevole alla costituzione — per così dire — di quel terreno di coltura da cui si sviluppò tanta parte delle teorie romantiche. La riflessione di Moritz si colloca cioè nella fase germinativa di una tendenza per la quale la sfera artistica viene sempre più configurandosi come il luogo deputato ove si realizza una sorta di purificazione dalle leggi dell' 'utile', come un aldilà rispetto al mondo da cui proviene il poeta o l'artista, in grado di restituire all'individuo reso disarmonico e unilaterale dal nuovo sistema produttivo e sociale il senso di una originaria condizione di interezza. È il punto d'avvio di un itinerario che muove dalla crisi dei principi pragmatici e strumentali che avevano fondato le teorie estetiche della *Aufklärung* e assume come proprio punto d'orientamento — è opportuno sottolinearlo — una concezione dell'opera d'arte come

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

bene inestimabile, fine a se medesimo. Un itinerario che, attraverso la mediazione decisiva di Wackenroder, conduce all'attribuzione di una valenza — o per meglio dire — di un'aura culturale all'operare artistico e soprattutto porta alla esaltazione di un Medioevo romantico e poeticissimo che non conosce il principio esclusivo dell'utilitarismo razionalistico borghese.

Ma per tornare a Moritz e cercare di definire i meccanismi che regolano questa tendenza alla culturalizzazione della sfera artistica — cui si è accennato — occorre definire le importanti implicazioni che il teorema dell'autonomia ha anzitutto sul piano dell'elaborazione di una teoria della produzione artistica. Utilizzando e mediando concezioni già largamente presenti nella riflessione poetica dello *Sturm und Drang*, ma soprattutto riallacciandosi a idee formulate in questo campo da Shaftesbury — delle quali Moses Mendelssohn era stato un solerte diffusore nell'ambito della cultura illuministica berlinese — Moritz propone soprattutto nel suo saggio su *L'imitazione formatrice del bello* una revisione sostanziale del famigerato principio aristotelico d'imitazione, che nel corso del Settecento in Germania, come d'altro canto nel resto d'Europa, era stato uno dei temi centrali intorno a cui si era imperniato il dibattito sulle teorie estetiche. Moritz da parte sua rifiuta entrambe le formule affermatesi nel corso delle discussioni settecentesche, tanto quella che potrebbe definirsi di un'imitazione *tout court* della natura, cioè di un rigido naturalismo mimetico, di una riproduzione fedelissima dell'oggetto, quanto quella che ha in Batteux il suo iniziatore e che, procedendo in qualche modo a una sorta di idealizzazione, individua nella "bella natura" l'oggetto di imitazione. Nel saggio in questione, come risulta dal titolo stesso: *Imitazione formatrice*, Moritz sposta per così dire i termini della relazione consueta; afferma cioè che non è l'opera che imita la natura, bensì l'artista, e che non è la natura, quale prodotto compiuto e realizzato ad essere imitata, bensì la natura intesa come perenne attività creatrice. Se di un rapporto d'imitazione si può parlare nel campo delle arti, questo si instaura tra l'attività dell'artista creatore da un lato e quella della natura dal-

l'altro. L'artista, nel momento in cui produce la sua opera, 'imita' la natura intesa eminentemente quale principio produttore: « L'artista autentico — scrive Moritz — non si accontenta d'osservare la natura, egli deve imitarla, prenderla a modello e formare [bilden] e creare come fa questa »¹⁵. L'artista è portatore di un'innata *Bildungskraft*, di una specifica facoltà di formare e produrre che lo eguaglia in certa misura alla divinità. L'idea dell'artista come *alter deus* e quindi dell'esistenza di un rapporto analogico tra la sua attività e quella di un dio creatore del mondo non rappresentava certamente una novità negli anni in cui Moritz redigeva i suoi saggi. Herder nel suo scritto dedicato a Shakespeare in *Von deutscher Art und Kunst* aveva già definito il genio un « creatore [...] dotato di forza divina »¹⁶. Si tratta di un *topos* che nella cultura occidentale aveva una lunga tradizione e che trovò ampia diffusione nelle teorie estetiche settecentesche. Ciò che ci preme comunque sottolineare di questo aspetto del pensiero di Moritz è il fatto che l'assimilazione della creatività artistica a quella divina lo conduce a riprendere nella sostanza, anche se con un tipo di formulazione a tratti originale, la dottrina neoplatonica di microcosmo e macrocosmo, a individuare cioè un rapporto di tipo analogico tra la totalità rappresentata dall'opera d'arte e quella costituita dalla natura. Giacché il processo di creazione della prima non differisce da quello della seconda esse hanno la caratteristica comune di essere un tutto a sé stante, un universo intero.

Ogni opera d'arte è in misura più o meno grande una copia della grande totalità della natura che ci circonda e dobbiamo perciò considerarla come *un tutto esistente per se stesso* che, come la grande natura, *ha il proprio fine in sé* ed esiste per se stesso¹⁷.

La somiglianza che le lega non va individuata sul piano più specificamente formale, quanto piuttosto nella presenza in ambedue gli insiemi — vale a dire microcosmo/opera d'arte

¹⁵ *Ivi*, p. 121.

¹⁶ J. G. HERDER, *Shakespeare*, in *Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften*, hrsg. von P. MÜLLER, Berlin und Weimar 1978, p. 283.

¹⁷ K. PH. MORITZ, *op. cit.*, p. 122.

da un lato e mondo/natura/macrocosmo dall'altro — di una struttura interna analoga. Il sistema organico che unisce al loro interno ogni singolo elemento si fonda sulle medesime relazioni, ciò che varia è il rapporto quantitativo, il coefficiente di grandezza. L'opera d'arte non ci fornisce l'immagine del mondo, bensì il suo diagramma¹⁸. « Ogni bella totalità che esce dalle mani dell'artista che la forma è un'impronta del bello superiore nella grande totalità della natura »¹⁹. Sempre nel suo saggio sull'*Imitazione formatrice* Moritz scrive ancora: « L'energia creativa [*Thatkraft*] — nella terminologia di Moritz la facoltà specifica che caratterizza l'artista nei confronti del dilettante — interviene a mutare il rapporto che lega le cose e vuole trasformare ciò che afferra, simile in questo alla natura, in un tutto autonomo e a sé stante »²⁰. Il processo di produzione artistica si configura come un'operazione in cui la *Thatkraft* geniale, sorta di facoltà divina, riesce a dar vita a un organismo che riproduce « in scala ridotta » la grande armonia naturale²¹.

L'individuazione di un rapporto analogico di questo tipo tra arte e natura costituisce anche l'indispensabile premessa su cui si fonda quello che potrebbe legittimamente definirsi il 'manifesto nel manifesto' delle teorie del primo romanticismo tedesco: il breve scritto *Le due lingue meravigliose e la loro forza misteriosa*²² di Wackenroder, che da un punto di vista tematico occupa una posizione centrale nella raccolta delle *Effusioni del cuore di un monaco innamorato dell'arte*, uno dei testi — com'è noto — cui i Nazareni fecero costante riferimento per dare una sorta di legittimazione estetico-religiosa alla loro pratica artistica. In questo testo il debito nei confronti di Moritz appare particolarmente evidente²³. Gli ele-

¹⁸ Cfr. T. TODOROV, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹ K. PH. MORITZ, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ *Ivi*, p. 74.

²¹ *Ivi*, p. 76.

²² *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, in W. H. WACKENRODER, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, pp. 67-71.

²³ Sui rapporti tra Moritz e Wackenroder si veda in particolare H. J. SCHRIMPF, *W. H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik*, in « Zeitschrift für deutsche Philologie », 88 (1964), pp. 385-409.

menti che saltano immediatamente agli occhi e indicano più da vicino l'entità dell'influenza esercitata da questo autore su Wackenroder sono due: quello della ripresa del *topos* di una simbolica lingua della natura, della *Sprache der Natur*, e quello dell'individuazione del carattere per così dire ambivalente del linguaggio verbale e prosastico, considerato nella sua insostituibile funzione di organo del pensiero, ma ritenuto anche inadeguato a dare espressione ai contenuti superiori del messaggio artistico. Entrambi gli aspetti — è bene sottolinearlo — trovarono, soprattutto attraverso la mediazione di Tieck, una vasta eco nell'orizzonte teorico dei romantici di Jena.

Il motivo della *Sprache der Natur*, la concezione cioè del mondo sensibile della natura quale manifestazione simbolica di quello sovrasensibile, già presente in ambito tedesco nelle teorie tardo-rinascimentali di Paracelso e ampiamente sviluppato dalla pansofia secentesca di Jakob Böhme, è un motivo diffusissimo nel pensiero tedesco della seconda metà del Settecento. Basti pensare a questo proposito al ruolo centrale che riveste nella speculazione di Hamann e di Jacobi, ma anche alle sue applicazioni per così dire non ortodosse nella fisionomica di Lavater. Quanto grande fosse l'attenzione di Moritz per la pansofia böhmiana ce lo indica un breve capitolo del suo *Viaggio in Italia* che già nel titolo, *La segnatura del bello*, riecheggia uno degli scritti principali di Böhme, il *De Signatura Rerum*, in cui è formulato appunto questo motivo di una lingua della natura capace di dare espressione a quanto non è immediatamente visibile e afferrabile dalle limitate facoltà dell'uomo²⁴. Nel suo breve testo, in cui è abbozzato il motivo centrale di un saggio omonimo apparso poi sulla « *Berlinische Monatsschrift* », Moritz si chiede:

Nella natura non è tutto pieno di significato, non è tutto segno di qualcosa di più grande che in essa si palesa? Non leggiamo e scorgiamo in ogni piccola parte del creato la traccia di qualcosa di più grande che in essa lascia la sua

²⁴ Sul *topos* della *Sprache der Natur* e la sua ripresa in ambito settecentesco cfr. B. A. SØRENSEN, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Copenhagen 1963.

impronta? Tutto ciò che ci circonda in questo modo diviene segno, significante, si fa lingua²⁵.

Con accenti molto simili il monaco di Wackenroder afferma nelle *Due lingue meravigliose*:

La natura fu sempre per me il libro fondamentale e il più chiaro per conoscere l'essenza di Dio e i suoi attributi. Il rumore del vento tra le cime della foresta e il rombo del tuono mi hanno raccontato cose misteriose²⁶.

Direttamente collegato a questo motivo si presenta l'altro aspetto, cui si accennava, quello cioè dell'individuazione nel linguaggio verbale quotidiano di una dimensione di duplicità e di ambivalenza: esso rappresenta uno strumento insostituibile che guida il pensiero dell'uomo e ne stimola l'attività, ma resta pur sempre la 'lingua degli uomini' con tutti i suoi limiti, con la sua inadeguatezza a dare in qualche modo espressione ai contenuti superiori non immediatamente riducibili alla sfera dell' 'utile'. È questo un tema che compare con una certa frequenza nella produzione saggistica e letteraria di Moritz. In più di un'occasione, riprendendo una tesi già enunciata da Herder nel suo saggio *Sull'origine del linguaggio*, egli celebra infatti la lingua come lo strumento che ha spazzato via le tenebre dall'animo dell'uomo e lo ha reso padrone della creazione. Il linguaggio, la possibilità concessa ad Adamo di nominare e designare le cose, ha permesso all'uomo di distinguere nelle tenebre del caos originario le prime forme organiche, di riconoscerle e di riconoscervisi, di percepire l'ordine del creato allo stesso modo in cui Dio nominandolo lo creò²⁷. Il pensiero dell'uomo che può valersi del linguaggio torna a ripetere eternamente questo primo giorno della creazione, a distinguere il particolare nell'universale. Pur assolvendo una funzione così preziosa la lingua delle parole non è però la lingua divina che crea nell'attimo in cui nomina; è e rimane

²⁵ K. PH. MORITZ, *op. cit.*, p. 201.

²⁶ W. H. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, trad. di B. TECCHI, Firenze 1934, p. 54.

²⁷ Cfr. K. PH. MORITZ, *Werke*, hrsg. von H. GÜNTHER, Frankfurt a.M. 1981, Bd. 3, p. 325.

— come si diceva — la 'lingua degli uomini' che, a causa dei suoi limiti precisi, non può in alcun modo tradurre nei suoi segni i contenuti dell'indicibile.

Wackenroder riprende totalmente quest'aspetto del pensiero di Moritz, ricalcandone le formulazioni fin nei particolari. « La lingua delle parole — egli scrive in apertura del suo saggio sulle *Due lingue meravigliose* — è un gran dono del cielo, un beneficio eterno che concesse a noi il creatore quando disciolse la lingua al primo uomo, affinché potesse chiamare per nome tutte le cose che l'Altissimo gli aveva posto intorno [...] Per mezzo delle parole noi dominiamo tutto il mondo »²⁸. La lingua delle parole si rivela però uno strumento « terrestre e grossolano » se paragonata alle due lingue meravigliose, quella della natura e quella dell'arte, alle quali non spetta il compito di garantire all'uomo il dominio sul mondo fisico, bensì di consentirgli di afferrare e intuire i contenuti 'metafisici', intraducibili nei segni del linguaggio comune. In particolare la lingua dell'arte, per il modo in cui può essere 'parlata' e 'intesa', si presenta nella sostanza come una *altera natura*, un linguaggio privilegiato caratterizzato da una sua specifica autonomia rispetto al dominio dell' 'utile' e soprattutto affrancato da qualsiasi compromissione con i livelli del quotidiano.

È opportuno sottolineare che mentre per Wackenroder questa affermazione del principio dell'autonomia dell'arte ha come più diretta conseguenza una sempre più decisa considerazione in chiave culturale ed estetica della sfera artistica, in Moritz essa produce anzitutto l'effetto di spostare il fuoco della riflessione sull'idea, a prima vista abbastanza paradossale, che l'opera d'arte non possa essere descritta e tanto meno spiegata con i segni di un linguaggio che non sia esso stesso arte. Quest'idea, destinata — com'è noto — a trovare un'eco significativa anche nelle teorie jenesi di Tieck, di Novalis e dei fratelli Schlegel, costituisce, già nel 1788, il motivo conduttore della *Segnatura del bello*, il cui sottotitolo suona molto significativamente *In che misura sia possibile descrivere*

²⁸ W. H. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, cit., p. 53.

le opere d'arte²⁹. In questo saggio Moritz sottopone a una critica serrata la tecnica descrittiva proposta e applicata da Winckelmann nei suoi scritti di storia dell'arte. Lo spunto gli è offerto dalla descrizione dell'Apollone del Belvedere che rappresenta — a suo giudizio — una dimostrazione esemplare dell'incapacità del linguaggio verbale e prosastico di dar conto in qualche misura della specificità strutturale e organica del prodotto artistico. Questo dipende, oltre che dall'inadeguatezza peculiare della lingua delle parole e dei concetti, che — come Moritz avverte con un'immagine molto bella — « invece di unificare, seleziona e separa, incide troppo in profondità nelle delicate curvature della forma, perché questa non ne debba soffrire »³⁰, anche dal carattere di compiutezza e autonomia assoluta che deve connotare l'opera d'arte autentica. Carattere che andrebbe immediatamente perduto nell'istante in cui fosse possibile dare una spiegazione esterna del prodotto artistico.

L'essenza del bello sta nel fatto [...] che si spiega da se stesso, si descrive attraverso se stesso, e che perciò — tranne il mero cenno del dito che allude al suo contenuto — non ha bisogno di nessun'altra spiegazione o descrizione. Un'opera d'arte che oltre a quel cenno del dito avesse bisogno anche di una spiegazione particolare, sarebbe già imperfetta: poiché la prima esigenza del bello è proprio la *chiarezza* con cui esso si dispiega davanti agli occhi³¹.

Le parti e la totalità che compongono l'opera parlano da sole, sono autosignificanti e non sopportano, oltre il puro cenno, alcun elemento estraneo che possa compromettere quello che si potrebbe definire in qualche modo il loro statuto ontologico. Ogni descrizione per sua natura tende a sostituirsi al proprio oggetto e a fornirne inevitabilmente — come nel caso di Winckelmann — solo una visione analitica che si esaurisce il più delle volte in una serie di dettagli e non è in grado di rendere perspicua, in una visione complessiva e totalizzante, la struttura organica che caratterizza l'opera d'arte dal suo interno.

²⁹ *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können*, in K. PH. MORITZ, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, cit., pp. 93-103.

³⁰ *Ivi*, p. 102.

³¹ *Ivi*, p. 95.

Unica maniera per eludere questa *impasse* è che la scrittura abbandoni la dimensione funzionale e si faccia essa stessa arte.

Le parole — scrive Moritz — non possono descrivere il bello [...] se non si trasformano esse stesse in bello. Questo però può avvenire solo quando [...] la descrizione si identifichi con il descritto, poiché in quel momento la prima non esiste più in virtù del secondo, ma reca in sé medesima il proprio scopo finale³².

Muovendo da queste premesse si può ipotizzare tra tutte le opere d'arte che meritino questo appellativo una sorta di identità strutturale, una segreta equivalenza per cui il componimento poetico diviene la descrizione *sui generis* dell'opera d'arte figurativa e viceversa.

In questo senso si può dire — scrive ancora Moritz nella *Segnatura del bello* — che la composizione poetica più perfetta è al tempo stesso, all'insaputa del suo autore, la più perfetta descrizione del più alto capolavoro delle arti figurative, allo stesso modo in cui questo, a sua volta, è l'incarnazione ovvero la realizzazione concreta del capolavoro della fantasia poetica³³.

Wackenroder, da parte sua, cerca di applicare alla lettera le enunciazioni di Moritz. Nello scritto intitolato *La rappresentazione di due dipinti*³⁴, anch'esso contenuto nelle *Effusioni*, esordisce negando in modo esplicito la possibilità di descrivere in prosa opere di pittura:

Un bel dipinto, a mio parere, non può essere descritto poiché nell'attimo in cui si pronuncia anche una sola parola su di esso l'immagine fugge via dalla tela e svolazza nell'aria³⁵.

Per questo motivo vanno elogiati gli antichi cronisti che di fronte ai capolavori delle arti figurative si limitarono ad esclamazioni del tipo « eccezionale », « insuperabile » e narrarono le vicende della 'vita' esemplare dei grandi artisti in chiave aneddotica e leggendaria, ma non si arrischiarono mai a de-

³² *Ivi*, p. 99.

³³ *Ivi*, p. 100.

³⁴ *Zwei Gemäldeschilderungen*, in W. H. WACKENRODER, *Werke und Briefe*, cit., pp. 47-50.

³⁵ *Ivi*, p. 47.

scrivere le loro opere. Questo convincimento induce Wackenroder ad affidare — nello stesso scritto — la descrizione, o meglio, secondo la sua terminologia, la rappresentazione [*Schilderung*] di due dipinti antichi — una Vergine con il Bambino e una Adorazione dei Magi — a un componimento in versi piuttosto che alla prosa.

Nello stesso anno, il 1797, Friedrich Schlegel in un frammento del « Lyceum » teorizzava molto significativamente:

La poesia può essere criticata solo dalla poesia. Un giudizio estetico che non sia esso stesso un'opera d'arte [...] non ha alcun diritto di cittadinanza nel regno dell'arte.

In conclusione sono due gli aspetti che ci sembra opportuno sottolineare rispetto a quanto detto finora. Il primo riguarda il ruolo decisivo svolto da Moritz nel mettere nitidamente a fuoco una serie di riflessioni che anticipano in maniera decisiva alcuni capisaldi delle teorie romantiche e che possono compendiarsi nelle nozioni di autotelismo del prodotto artistico, della sua coerenza interna, della sua intransitività, del suo strutturarsi come un universo organico in scala ridotta, una sorta di monade autosignificante in grado di fornire alla intuizione un'immagine speculare della totalità dell'universo. Il secondo aspetto, intimamente legato al primo ma con una carica problematica che esalta ancor più la rilevanza della sua peculiare funzione, diremmo quasi di spartiacque tra la cultura settecentesca e quella del romanticismo, è rappresentato dall'opposizione di linguaggio comune, inteso come entità strumentale ed eteronoma, e linguaggio artistico considerato espressione di una sfera caratterizzata da una rigorosa autonomia. Questa opposizione, che emerge con molta chiarezza dalle pagine di Moritz, si articola nelle forme di un rapporto polare e dialettico che vede su un versante la lingua delle parole — nella sua funzione di organo del pensiero e della *ratio* — come strumento di dominio, come espressione della volontà di potenza dell'uomo teso ad asservire al principio del-

³⁶ F. SCHLEGEL, *Kritische Ausgabe*, hrsg. von E. BEHLER, *Charakteristiken und Kritiken I*, vol. II, 1967, p. 162.

l'utile e del mercato la natura e tutto ciò che lo circonda; in questo senso il linguaggio comune appare in qualche modo responsabile di quei processi di degradazione della totalità individuale che si affermano gradatamente agli albori della rivoluzione industriale in Germania. Sull'altro versante, in opposizione quasi simmetrica, si situano i linguaggi artistici che, in virtù della loro autonomia, della loro non strumentalità, della loro renitenza alla tirannia dell' 'utile', appaiono portatori di una dignità specifica e acquistano perciò una valenza sacrale, culturale, 'metafisica', in cui si ripone la fiducia di una ricomposizione *sub specie aesthetica* dell'insieme armonioso delle facoltà psico-fisiche dell'uomo depotenziate o addirittura frantumate dai princípi borghesi della *Leistung* e della divisione del lavoro.