IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

"ALCUNE OSSERVAZIONI SU LETTERATURA STORIA E ERMENEUTICA"

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1714055 since 2021-01-15T10:48:35Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

02 May 2024

ALCUNE OSSERVAZIONI SU LETTERATURA, STORIA ED ERMENEUTICA

In una lettera all'amico Florens Christian Rang Walter Benjamin spiega perché ritiene sbagliata l'idea di una storia dell'arte. I due concetti chiave intorno a cui ruota il suo ragionamento sono quelli di *estensività* e *intensività*: una considerazione 'estensiva' delle opere d'arte, ossia che ne analizzi gli aspetti esteriori e la loro mera successione cronologica, finisce per non cogliere la loro essenza. Ciò che caratterizza un oggetto artistico è il suo "nucleo più profondo", qualcosa che ha a che fare con la sua forma interna e può essere afferrato solo entro un sistema di relazioni che prescindono dagli aspetti storico-temporali. Le opere si parlano, si corrispondono, si interrogano a distanza.

Se, al contrario, la storia viene intesa come il processo evolutivo delle diverse modalità di espressione artistica, come il progredire delle forme simboliche e infine come un movimento guidato da una *ratio* che disegna il profilo delle epoche e presiede al loro succedersi essa si rivela come una costruzione in definitiva finzionale che appaga un bisogno di paradigma, di spiegazione totale e sistematica per dare un senso al nostro divenire. La storia così intesa è una nostra proiezione, dice di noi, dell'opera non dice nulla.

La vera vita delle opere d'arte quindi non è nella storia, o meglio non è nelle grandi partizioni attraverso le quali si è voluto organizzare il decorso delle vicende umane nel tempo, essa è semmai nelle connessioni analogiche che possono legare opere storicamente lontane.

Vorrei iniziare da questo problema posto dal filosofo tedesco allievo di Simmel e sodale di Ernst Bloch e Gershom Scholem per provare a individuare alcuni snodi teorici del rapporto tra letteratura, storia ed ermeneutica, osservandoli dai due versanti rispettivamente della produzione dell'opera e della sua interpretazione.

La complementarietà che lega la costruzione all'interpretazione dell'opera sarà un tratto costitutivo dell'idea di critica letteraria di Benjamin ma essa può essere considerata come il fondamento di quella prima intuizione dell'essenza del Moderno- *das wesentliche Moderne*- che già Friedrich Schlegel, più di un secolo prima, aveva cercato di individuare nei suoi studi giovanili su Antico e Moderno e nelle scritture programmaticamente antisistematiche pubblicate sulla rivista jenese *Athenäum*.[1]

Nella stessa lettera a Rang citata sopra Benjamin afferma:

> "Il tentativo di inserire l'opera d'arte nella vita storica non apre prospettive che portino nel suo nucleo più profondo (…) Le ricerche della storia dell'arte corrente conducono sempre soltanto alla storia degli argomenti, dei motivi, o alla storia della forma, per cui le opere d'arte offrono solo esempi, in certo modo modelli".[2]

Quest'osservazione coglie una questione importante della teoria letteraria, o più esattamente dell'ermeneutica letteraria. La si potrebbe riassumere in questa domanda: nella scienza che studia la letteratura è lecito praticare la *reductio ad unum*, ossia l'attivazione di operazioni cognitive tese a sussumere la molteplicità dei fenomeni nell'univocità dei concetti? Ha un senso stabilire delle tipologie? E i generi letterari hanno una relazione significativa ed esplicativa con le singole opere che, spesso *ex post*, sono rubricate dalla critica sotto di essi?

---

[1] Cfr. Fr. Schlegel, *Über die griechische Poesie* (1797), trad. it. Fr. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Guida, Napoli 1988. Cfr. anche *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, trad. it. *Athenäum [1798-1800]. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Bompiani, Milano 2008.

[2] Walter Benjamin, Lettera del 9 dicembre 1923 in *Gesammelte Briefe*, vol. II (1919-1924), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, pp. 390-394.

Si tratta di questioni che hanno avuto un rilievo centrale in Germania nella prima età romantica: l'idea stessa della classificazione della poesia in generi e sottogeneri, come era praticata da secoli dalle poetiche di ispirazione classicistica, fu programmaticamente messa in discussione e liquidata da un'idea di produzione dell'opera come costruzione infinita.

Nel Frammento 434 dell'*Athenäum* Schlegel si chiede:

> "La poesia deve assolutamente essere suddivisa? Oppure deve rimanere una e indivisibile? O alternare tra divisione e connessione? La maggior parte delle rappresentazioni del sistema cosmico della poesia è ancora così rozza e puerile, come quelle del cosmo astronomico prima di Copernico. Le comuni suddivisioni della poesia sono solo una morta intelaiatura per un orizzonte limitato. Checché si possa fare o checché valga è la terra a stare immobile al centro. Nell'universo della poesia però nulla sta fermo, tutto diviene e si trasforma e si muove armonicamente; e anche le comete seguono immutabili leggi del movimento. Ma fino a quando il corso di questi corpi celesti non sarà calcolato, e il loro ritorno non si potrà predeterminare, il vero sistema cosmico della poesia non sarà scoperto".[3]

Come si può vedere, Fr. Schlegel gioca sulla relazione ossimorica tra separazione e connessione, tra una normatività statica e una legalità dinamica.

L'aspetto rilevante del suo ragionamento è il modello cognitivo che sottende queste due modalità opposte di visione del poetico. Se assumiamo il modello fondativo e riduzionistico che ispira le poetiche normative, possiamo vedere come la specificità della singola opera e la sua apertura a connessioni imprevedibili venga sacrificata alla necessità del sistema di collocare il particolare nell'universale. Il modello opposto, quello della mobilità infinita del "cosmo copernicano", è altrettanto vincolato a un criterio di legalità, ma si tratta di una legge di cui non si conosce ancora la chiave che consenta di scoprirla.

La poesia moderna era per Schlegel questo universo dinamico e insieme misterioso, che le antiche concezioni della poesia non permettevano più di conoscere. Di qui lo sguardo utopico verso un divenire della poesia che consentisse di recuperare la regolarità armonica, quindi la bellezza, ma non nella monumentalità statica bensì nell'eterno mutamento. Anche l'auspicio protoromantico di una "mitologia moderna" – che sembrò un ossimoro alle orecchie dei classicisti e anche a chi in quegli anni era impegnato, come Goethe e Schiller, a conservare una nozione di stile come intima *ratio* del poetico – in fondo disegnava il profilo a venire di una *poiesis* in cui la complessità indecifrabile del 'mondo nuovo' trovava la sua cifra simbolica in una figura che ne consentisse la lettura e l'interpretazione. L'auspicio tradiva un sottinteso desiderio di armonia e di leggibilità del mondo come superamento dell'impotenza ermeneutica.

Di questo infatti si trattava, di un ripensamento radicale delle strategie di superamento dell'inesplicabile. E ciò spiega perché l'ermeneutica romantica rappresenti il sismografo più sensibile dello sforzo di superare le aporie del Moderno che si evidenziavano nelle costruzioni letterarie coeve, per esempio nel *Wilhelm Meister* di Goethe.

Schleiermacher e Platone

La figura più ideativa e creativa del nascente gruppo romantico nella Germania degli anni a cavallo tra Sette e Ottocento era certamente Fridrich Schlegel ma colui che riuscì a dare solidità epistemica alle sue intuizioni fu Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher.

L'ermeneutica filosofica del Novecento gli ha riconosciuto il ruolo di precursore di un cammino che dai romantici ha portato a Dilthey, a Heidegger e a Gadamer.

Schleiermacher è però anche il traduttore di Platone, ossia è colui che ha innestato la nuova filologia greca, che si era sviluppata in Germania negli ultimi decenni del XVIII secolo,

[3] Fr. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 87.

in un progetto di ripensamento radicale della costruzione e della progressiva elaborazione del pensiero del filosofo greco. Ciò che affascinava i Romantici del circolo jenese-berlinese era la dizione esplicitamente letteraria di quel discorso filosofico, la tessitura mitologica sottesa all'impianto argomentativo calato nella dimensione relazionale e comunicativa, e quindi necessariamente plurale e aperta, del dialogo tra sodali animati dal desiderio di sapere e di conoscere la verità dietro le apparenze effimere del mondo.

Il progetto della traduzione di tutti i Dialoghi di Platone ne è stato il monumento più duraturo. Vale la pena dunque di esplorarne gli antefatti perché lì si scorgono le ragioni che riaffiorano nell'idea schlegeliana di critica letteraria e nella preferenza accordata da Benjamin, studioso ed erede di quel concetto di critica, ad un'esplorazione orizzontale e sincronica dei testi letterari in luogo di una storica.

Il progetto si prefiggeva di correggere l'immagine che di Platone, e soprattutto dell'organizzazione dei suoi Dialoghi, aveva fornito Diogene Laerzio, che Schleiermacher definiva "un lavoro (..) rozzo e abborracciato, collazionato senza alcun criterio dalla tradizione".[4] La scommessa era ora di fornire una chiave interpretativa affatto nuova. "Infatti questa nuova presentazione delle sue opere – dichiara Schleiermacher nella *Einleitung* – mira a rendere possibile a ognuno, per mezzo di una loro più diretta ed esatta conoscenza, una visione dello spirito e della dottrina dell'autore totalmente nuova o almeno più completa".[5] E poco più avanti precisa che tra i lettori dei dialoghi di Platone "chi si è già formato un giudizio in base alla loro diretta conoscenza, si accorgerà ben presto- nella misura in cui, in virtù della connessione in cui trova qui presentati questi scritti, anche i suoi punti di vista subiscono un mutamento o almeno si collegano meglio, guadagnando in ampiezza e unità- di conoscere Platone anche come artista-filosofo più esattamente di quanto gli sia avvenuto prima."[6]

I due termini chiave di questa ottimistica dichiarazione di intenti sono 'connessione' e 'punto di vista', ciascuno dei quali ha che fare con l'effetto straniante che la ricostruzione, intesa come un nuovo montaggio dell'insieme dei dialoghi, produce nel lettore.

La connessione di cui parla Schleiermacher è il nuovo ordine in cui i dialoghi si succedono. Grazie ad esso al lettore è ora possibile vedere come le singole parti di ciascun dialogo si relazionino con il tutto, portando allo scoperto l'impianto sistematico che governa l'esposizione intenzionalmente frammentaria adottata dall'autore.

Infatti, spiega Schleiermacher nella stessa *Introduzione*, "due sono in particolare le forme in cui si muove prevalentemente gran parte della cosiddetta filosofia. Innanzitutto la forma sistematica (…). La seconda forma, spesso usata e non meno amata, è quella frammentaria".[7]

Ora, la caratteristica fondamentale della forma espositiva scelta da Platone è, secondo Schleiermacher, quella di essere insieme sistematica e frammentaria:

"Infatti, sebbene la partizione della filosofia in singole discipline fosse a Platone tanto poco estranea al punto che lo si può considerare, in certa misura, come il loro primo creatore, tuttavia quasi nessuno dei suoi scritti è limitato in particolare ad una di queste discipline. Ma poiché Platone considerava la loro unità essenziale e la loro legge comune come la cosa più importante, che gli stava a cuore più di ogni altra, i diversi compiti sono sempre mescolati tra loro in tanti modi. D'altra parte chi volesse per tale motivo sminuire queste opere considerandole frammentarie, si troverà sempre smarrito rispetto al loro autentico contenuto che raramente si

[4] F.D. Schleiermacher, *Einleitung in Paltons Werke* (1804), trad. it.F.D.E, Schleiermacher, *Introduzione a Platone*, Morcelliana, Brescia 1994, p. 43.
[5] Ibid., p. 45.
[6] Ibid., p. 45.
[7] Ibid., pp. 47-48.

esprime alla lettera, e dovrà segretamente ammettere che il filosofo non sembra aver avuto il modesto proposito di trattare solo questioni particolari, ma, o non ha neppure avuto tale proposito, o ne ha avuto uno più grande".[8]

L'aspetto fondamentale di questa filosofia, che proprio per questo, nonostante l'abissale distanza storica, la rendeva stranamente sintonica con la frammentarietà dell'arte moderna, era dato dal fatto che essa "raramente si esprime alla lettera". Di qui la necessità di una ricostruzione ermeneutica tale da comporre i frammenti in un tutto e di superare il *sensus litteralis* per accedere a un significato superiore del quale la lettera si rivela come una misteriosa segnatura. La fonte originaria a cui Fr. Schlegel e i sodali del circolo jenese avevano attinto per definire un "paradigma indiziario" contrapposto a quello scompositivo e comparativo della *ratio* analitica erano i *Dialoghi sulla religione* di Schleiermacher usciti a Berlino nel 1799.

In essi si disegnava un programma ermeneutico che era perfettamente speculare ad una gnoseologia dell'inferenza e della *Anschauung* intuitiva. È sintomatico questo passo:

> "Per vedere ogni cosa come un elemento del Tutto, si deve necessariamente averla considerata nella sua particolare natura e nella sua massima perfezione. In effetti nell'Universo una cosa può essere reale solo in virtù della totalità dei suoi effetti e legami verso la quale tutto converge così che per dominarla si deve aver considerato una cosa, non da un punto di vista ad essa esterno, ma dal suo proprio centro e da tutti i lati in rapporto a questo centro, cioè nella sua esistenza distinta, nel suo essere proprio."[9]

Dialogo sulla poesia e storia dell'arte

Se ora torniamo nuovamente alla lettera di Benjamin a Rang possiamo vedere come alla base di questa proposta epistemologica, alternativa alle pratiche storiografiche correnti, vi sia il modello dell'ermeneutica romantica, quella teorizzata e praticata da Fr. Schlegel e che trovò un'applicazione compiuta e coerente nella già citata traduzione dei *Dialoghi* platonici avviata con Schleiermacher negli anni immediatamente successivi all'*Athäneum* e poi portata avanti da quest'ultimo nel corso dei tre decenni successivi.

Lo sforzo benjaminiano è teso a contrapporre al modello cognitivo della sussunzione, praticato dalla storiografia dell'arte tradizionale, quello della relazione. Vale a dire il tentativo di considerare, alla maniera di Fr. Schlegel, l'intera produzione artistica come un'opera unica alla quale si devono applicare i criteri ermeneutici che consentono di vedere il *Zusammenhang*, la rete di relazioni tra le singole parti (opere) e il tutto.[10]

---

[8] Ibid., pp. 48-49. Questa linea ermeneutica è condivisa da Fr. Schlegel ed ha come logica conseguenza quella di togliere ogni fondamento all'ipotesi che esistano delle dottrine non scritte di Platone ("agrapha dogmata"). A questo proposito sono interessanti due citazioni, una di Schleiermacher, tratta anch'essa dalla *Introduzione*, e l'altra di Fr. Schlegel, che compare nelle *Lezioni* di Colonia. Dopo aver esposto l'opinione di coloro che in Platone vedono soltanto un insieme caotico di opinioni, Schleiermacher osserva: "Per questo motivo altri, per lo più con una visione altrettanto sbagliata, ma con più buona volontà, si sono formati l'opinione che negli scritti platonici non sia affatto contenuta la sua vera e propria dottrina, o lo sia soltanto per allusioni difficilmente attingibili. (…) Sono sorte quindi grandi discussioni per determinare quali scritti di Platone siano essoterici e quali esoterici, per sapere dove si debba cercare soprattutto una traccia della sua vera dottrina segreta. (…) Così pure costoro non impareranno a conoscere affatto la filosofia di Platone, perché mai come in essa forma e contenuto sono inseparabili". Schlegel, dopo aver osservato come l'esposizione del filosofo greco consista "nello svolgimento rigorosamente filosofico insieme ad una tecnica raffinata (*kunstreich*), attraverso una connessione interna (*inneren Zusammenhang*) del tutto", in perfetta consonanza con il modello ermeneutico schleiermacheriano osserverà come: "le opere di Platone, sebbene ciascuna di esse sia un'opera d'arte compiuta, possano essere intese, relativamente all'andamento del suo spirito, allo sviluppo e alla connessione delle sue idee, solo nel contesto generale". *Philosophische Vorlesungen,* parte prima, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. XII, a cura di J.J. Anstett, Paderborn 1964, p. 210.

[9] F.D.E. Schleiermacher, *Reden über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern*, trad.it. di G. Moretto, *Sulla religione. Discorsi alle persone colte che la disprezzano*, in F.D.E. Schleiermacher, *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto. UTET, Torino 1998, pp. 167-168.

[10] Nella conclusione del suo saggio su Lessing Fr. Schlegel scrive: "L'essenza dell'arte e della forma superiore consiste nella loro relazione con il tutto. Perciò esse sono necessariamente orientate verso uno scopo e nondimeno necessariamente sono senza uno scopo, per questo le riteniamo sacre come quanto di più sacro esista e le amiamo infinitamente dopo che le abbiamo conosciute. Perciò tutte le opere sono un'unica opera, tutte le arti un'arte sola, tutte le poesie una poesia. Tutti infatti vogliono la medesima cosa,

Siamo agli antipodi, dunque, rispetto al gesto critico che colloca la singola opera in un contesto storico di appartenenza, limitandone fatalmente le potenzialità conoscitive e la sua capacità di essere rivelazione di una verità che trascende l'orizzonte finito della temporalità. E soprattutto che le sottrae la sua specificità, la svuota della sua essenza individuale perché possa essere incasellata, come dice Schlegel nel già citato Frammento 434 dell'*Athenäum,* in una "morta intelaiatura".

La cornice formale in cui si collocano le singole opere d'arte – genere letterario, corrente artistica, esemplarità retorica– rappresenta un criterio ordinatore su cui si basano le narrazioni storiche, per esempio le storie della letteratura. Schlegel vede in queste partizioni statiche il fallimento insieme cognitivo e letterario dinanzi alla complessità del Moderno. Solo un'ermeneutica storica che veda nel dettaglio l'assoluto è in grado di reggere l'urto della sfida cognitiva rappresentata da un mondo che si nega alla *Lesbarkeit*, alla leggibilità univoca. Si tratta dunque, è bene precisare, di un'idea di storia come movimento perenne, come eterna trasformazione, dove l'origine e la meta del suo cammino coincidono: entrambe sono entità liquide, mutabili come sono la poesia degli antichi.

Nel *Dialogo sulla poesia* leggiamo:

"L'arte si fonda sul sapere, e la scienza dell'arte è la sua storia. È tratto essenziale della poesia legarsi alle forme già esistenti; per questo la storia risale di generazione in generazione, di grado in grado sempre più addietro nell'antichità, fino alla fonte prima e originaria. Per noi moderni, per l'Europa, questa fonte è nell'Ellade; per gli Elleni e la loro poesia, essa fu in Omero e nell'antica scuola degli Omeridi": una sorgente inestinguibile di poesia dalla duttilità infinita, un fiume possente di forme rappresentate dove le onde della vita s'infrangono l'una sull'altra, un mare quieto in cui si rispecchiano sereni la ricchezza della terra e lo splendore del cielo. Come i saggi cercano nell'acqua il principio della natura, così la poesia più antica si presenta in forma liquida".[11]

E' questo carattere mutevole del poetico il punto focale intorno a cui si raccoglie la riflessione sulla forma e da cui scaturirà il programma utopico del romanzo romantico.

La mobilità infinita delle forme richiede un gesto cognitivo che si sottragga alla fissità del concetto per aderire all'eterna metamorfosi della materia. Per questo motivo la poesia, se vuole essere l'espressione simbolica della vita, deve diventare *Bildung*, formazione vivente e non *Bild*, immagine fissata nella sua perenne immobilità.

Benjamin, più di un secolo dopo, e in un clima culturale in cui si faceva sentire l'influenza non solo teoretica, ma anche politica e rivoluzionaria, della critica marxiana all'economia politica e all'ideologia borghese, vedrà in queste intelaiature del discorso storico la logica del dominio e la mistificazione del reale.

Forma della poesia: linea platonica e linea aristotelica

Se ora mettiamo a confronto la concezione della poesia che ricaviamo dalla *Poetica* aristotelica con quella romantica osserviamo una fondamentale differenza, che non è data dall'opposizione tra la norma e la sua negazione, ma da due diverse concezioni della forma. Dove è bene precisare che né per Aristotele né per i romantici la forma è l'abito esterno della *poeiesis* ma la logica che presiede alla sua costruzione e che ne governa la sua identità strutturale.

---

ossia ciò che ovunque è l'uno, ciò che nella sua unità è indiviso. Ma proprio perciò ogni elemento singolo di questa somma formazione dello spirito umano vuole essere nello stesso tempo il tutto." 'Abschluss des Lessing-Aufsatzes' in Fr. Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)* in Kritische Ausgabe Vol. II, p. 414.

[11] Fr. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., pp. 11-12.

Per Aristotele, come è noto, si tratta del *mythos* quale principio costruttivo di epos e tragedia. I romantici di Jena si riferiscono invece a una logica immanente dell'opera che prescinde da rapporti logici di anteriorità e posteriorità: forma in questo caso è il sistema di connessioni che lega singole parti e che richiede una capacità iniziatico-intuitiva in luogo di un'intelligenza dei rapporti logici visibili.

Ora queste due modalità in cui si declina l'idea di forma sono il riflesso in sede poetica di due opzioni originarie di organizzazione del discorso filosofico che fanno capo al sistema 'antisistematico' (dialogico) di Platone e a quello razional-deduttivo di Aristotele.

Le due opzioni, quella platonica e quella aristotelica, hanno rappresentato una polarità costante e mai risolta nella tradizione poetica dell'Occidente. Qui ci importa osservarne selettivamente gli sviluppi, in particolare sul terreno delle discussioni poetologiche che nel Settecento vedranno a confronto una linea classicistica che discende dagli esiti umanistico-rinascimentali della memoria letteraria dell'Antico e una linea platonica i cui esiti sono leggibili ad esempio nella *Letter Concerning Enthusiasm* di Shaftesbury (1708) o nella *Lettre sur l'homme et ses rapports* di Hemsterhuis (1772).

Di questa linea platonica i Romantici del circolo jenese assumeranno l'idea di una cifratura del mondo che rivela il suo potenziale esplicativo nel dettaglio e che emerge dalla disarticolazione della totalità. In Platone e nella tessitura misteriosa dei suoi dialoghi essi vedevano rappresentata una forma del discorso filosofico che consentiva mimeticamente di aderire alla complessità del Moderno e di venire a capo della sua peculiare riluttanza a lasciarsi imbrigliare in una logica sistematica tale da consentire la riduzione a un solo principio, come recitava il titolo di un libro che ebbe molta circolazione nella Germania dei decenni immediatamente precedenti alla generazione dei fratelli Schlegel. Mi riferisco al libro di Charles Batteaux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, di cui fornì nel 1751 una traduzione commentata in tedesco Johann Adolph Schlegel, letterato, pastore della chiesa evangelica e, curiosamente, padre dei ben più noti Friedrich e August Wilhelm.

La ricezione tedesca dell'opera, che rappresentava in purezza lo spirito del classicismo poetico settecentesco nel solco dell'ortodossia aristotelica, era stata propiziata dalla traduzione del padre di coloro che cinquant'anni più tardi saranno i demolitori di quella concezione della poesia. Un esempio significativo di avvicendamento competitivo tra due generazioni.

La generazione dei figli preferirà alla "idea chiara e distinta di ciò che si chiama bella natura"[12] le misteriose apparizioni "del rapporto del divino con la natura" di cui "si dà solamente una conoscenza mediante immagini allegoriche (*bildliche allegorische Erkenntnis*)".[13]

Ciò che Fr. Schlegel e i suoi sodali rifiutano (contro la generazione dei loro padri) è un criterio di 'misurabilità' della singola opera sulla base delle norme che presiedono al genere letterario a cui essa appartiene; in luogo di questo criterio geometrico, e in definitiva contabile, essi propongono un'esplorazione dei nessi che legano ciascuna opera all'idea stessa di arte. E poiché l'arte per i Romantici non si situa nell'orizzonte di una dimensione astorica del bello ma, come dichiara Fr. Schlegel, essa "si fonda sul sapere e la scienza dell'arte è la sua storia"[14], ogni singola opera mette in relazione la concreta storicità nella quale ha preso forma con la dimensione metafisica in cui si colloca l'idea di cui essa è una rappresentazione sensibile. Questo comune denominatore ideale rende possibile la rete di relazioni

[12] Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), trad. it. Ch. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 49.
[13] Fr. Schlegel, *Philosophische Vorlesungen*, cit., pp. 2018-209.
[14] Fr. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, trad. it. Fr. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 11.

imprevedibili che collega opere di epoche e contesti storici lontani e completamente differenti. La radice metafisica spiega l'improduttività di una storia dell'arte tesa a focalizzare le appartenenze di genere e implica la liquidazione delle categorie storicistiche: pur nella sua estrema precarietà contingente la singola opera possiede un'idealità trascendente che la 'salva' dalla condizione transeunte e peritura.

Questa 'linea platonica' comporta una valorizzazione in termini gnoseologici di processi volti a interpretare i particolari minuti della contingenza. Carlo Ginzburg ha parlato di "paradigma indiziario", Giorgio Agamben, rifacendosi ad un'antica pratica di ispirazione neoplatonica, ha chiamato in causa il concetto di 'signatura rerum' che ha i suoi padri rinascimentali in Paracelso (1493-1541) e nel mistico Jakob Böhme (1575-1624) e della quale sarebbe interessante ricostruire l'influenza sulle scritture letterarie in ambito medievale.[15]

Il paradigma indiziario è quello che meglio corrisponde allo sforzo romantico di ricreare una totalità a partire dalle *disiecta membra* di un mondo che ha perso il suo centro e la sua identità unitaria. Ginzburg ha parlato della necessità di ricorrere a questo modello epistemico in relazione alla complessità del mondo contemporaneo attuale, la cui totalità sfugge agli strumenti di conoscenza che discendono dal paradigma quantitativo galileiano. Non diversa fu l'esigenza dei Romantici jenesi dinanzi alla complessità della prima Modernità. Anche per essi vale quanto scrive Ginzburg in riferimento alla nostra contemporaneità: "Se le pretese di conoscenza sistematica appaiono sempre più velleitarie, non per questo l'idea di totalità deve essere abbandonata. Al contrario: l'esistenza di una connessione profonda che spiega i fenomeni superficiali viene ribadita nel momento stesso in cui si afferma che una conoscenza diretta di tale connessione non è possibile. Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi –che consentono di decifrarla".[16]

Nel percorso qui tracciato, che ha preso le mosse da una lettera di Walter Benjamin sui limiti della storiografia artistica, si è evidenziato progressivamente il confronto tra due paradigmi la cui origine è stata vista nelle due diverse forme del discorso filosofico iscritte nella tradizione platonica ed aristotelica.

Walter Benjamin e altri della generazione che si era formata intellettualmente negli anni intorno alla prima guerra mondiale –penso in particolare a Ernst Bloch o all'allora giovanissimo Theodor Wiesengrund Adorno – hanno opposto all'ottimismo della ragione storicistica una visione dell'arte come spazio in cui si manifesta un modello gnoseologico opposto a quello incentrato su di un soggetto prometeico che mette in ordine il mondo.

Benjamin in particolare, soprattutto negli anni di Weimar, ha dato voce alla diffidenza verso l'atteggiamento predatorio del soggetto conoscente, sia esso il critico che giudica l'opera o lo storico che oggettiva il passato riducendolo a mero dato empirico. Conoscere è per lui un fare sì che l'oggetto si riveli da sé mentre l'intenzione, la volontà di conoscere, la razionalità strumentale oggettivante del soggetto mancano l'obbiettivo. La verità non si mostra a chi la cerca. E soprattutto essa appare nel momento inatteso, si rivela nel dettaglio, come recita la famosa espressione di Aby Warburg,[17]non è mai frutto di una costruzione sistematica e tanto meno di una costruzione concettuale. Per questa ragione l'asistematicità del *Meister* goethiano non meno della frammentarietà della forma espressiva dei romantici di Jena riescono a dare

[15] G. Agamben, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 35-81.
[16] C. Ginzburg, *Miti emblemi spie*. *Morfologia e storia*, Einaudi, Torino (1986) 2000, p. 191.
[17] Durante un seminario sulla pittura del primo Rinascimento tenuto nel 1925, Warburg dichiarò che "Der liebe Gott steckt im Detail", il buon Dio sta nel dettaglio.

conto della complessità del mondo e per questa via indicano la meta della conoscenza, con la consapevolezza per altro di non poterla mai raggiungere. Ogni tentativo di riduzione razionale di tale complessità attraverso gli strumenti della razionalità discorsiva e di quella di scopo (strumentale) offre in ultima istanza un simulacro della verità stessa, ossia una sua parvenza forse rassicurante ma fondamentalmente menzognera.