

Sul confine fra ingegno e impegno. Schelling contro il genio in senso antropologico

PIER FRANCESCO CORVINO

Notoriamente, i geni sono individui naturalmente dotati di un'apparente unicità e, spesso, di una certa vena creativa. Ancora oggi, affibbiare a qualche noto personaggio la nomea di genio è costume assai diffuso nell'opinione pubblica. Nonostante la psicologia scientifica rifiuti una simile nozione in senso stretto¹, non è raro leggere, sulla prima pagina di un giornale, della genialità culinaria, musicale, politica, letteraria ecc. di qualcuno. Questa nozione, vaga e colorita, sembra servire, perlopiù, a topografare i processi culturali, istituendo dei punti fermi, delle vette, almeno temporanee, in una determinata area culturale. Il correlato, nonché riferimento storico, di questa nozione, è senza dubbio il «genio romantico», una categoria di pensiero che, nel primo Ottocento tedesco, sembra essere stata celebrata e condivisa. Tale categoria, per altro, possiede anche un certo valore euristico; basti pensare al primo romanticismo, spesso descritto come l'epoca del genio romantico per antonomasia². In effetti, un'epoca di forti rivolgimenti come quella romantica, ben si presta ad una disamina topologica dei geni che hanno animato quel periodo storico. Tuttavia, a ben vedere, non è forse possibile affermare che ogni epoca ha i suoi geni? Sembra, cioè, che qualsiasi manuale - di storia della filosofia, ma anche di storia dell'arte, di storia della letteratura e così via - si riveli sempre, in fin dei conti, una storia «dei geni» che hanno affollato un determinato periodo storico.

Due fatti si presentano davanti a noi: da un lato, abbiamo il secco rifiuto della nozione di genio da parte della comunità scientifica; dall'altro, abbiamo un copioso uso pratico della stessa, che presenta esiti soddisfacenti o quantomeno funzionali. A partire da questa discrasia, ci prefiggiamo di esporre una critica che valga sia per la nozione romantica di genio, sia per quella corrente, semanticamente più povera. Fuorché minarne le fondamenta, tale critica mostra la sostanziale vuotezza teoretica della nozione di genio, al fine di ribadire la sostanziale utilità pratica. Questa critica proviene da uno dei maggiori esponenti del romanticismo tedesco, "genio filosofico" lui stesso: Friedrich Schelling. Articolata in due argomenti, uno «etico-estetico» e l'altro «retorico-dialettico», questa critica ambisce ad una de-strutturazione della nozione romantica di genio, capace di eliminare pretestuosi aloni di mistero o di divina predestinazione, in funzione di una definizione procedurale dello stesso.

1. L' ARGOMENTO ETICO-ESTETICO: LA GRAZIA DEL GENIO

In una delle sue brillanti ricostruzioni storico-concettuali, Giulio Preti ha sostenuto che, dalla fine del romanticismo in poi, la società ha cominciato a percepire l'arte come indispensabile³. L'artista, infatti, produce cose belle, e quindi - come lo scienziato che produce cose «comode» - migliora la società. Uno degli esempi di questa nuova sensibilità estetica si trova nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1801) di Schelling. L'opera risale al periodo di Jena, e risente della frequentazione di Schelling con il circolo dei fratelli Schlegel, August e Friedrich. L'uno più filologo e critico letterario, l'altro più filosofo, entrambi furono gli animatori di un ristretto salotto intellettuale, in cui l'arte veniva considerata come il punto di accesso verso la verità. Soltanto l'artista geniale poteva raggiungere la verità e, per questo motivo, era stato storicamente costretti all'auto-esilio. La sua comprensione del mondo, seppur completa, non era, tuttavia, comunicabile: l'opera d'arte non restituiva mai completamente l'intuizione che l'aveva concepita, poiché la sua realizzazione ne tradiva la costitutiva accidentalità⁴. La necessità dell'artista di separarsi dall'Assoluto per creare, cioè, faceva sì che l'artista perdesse, almeno in parte, l'assolutezza della sua visione all'atto pratico. Tuttavia, questo perdere l'Assoluto per riguadagnarlo, faceva sì che l'artista non interrompesse mai il gioco infinito con il divino che lo definiva e lo individuava⁵.

Nel giovane Schelling dei salotti jenesi, l'opera d'arte rappresenta «l'unione del soggetto e dell'oggetto, dell'ideale e del reale». L'accesso al punto di vista filosofico dipende dalla capacità di comprendere che ciò che comunemente

chiamiamo «soggetto e oggetto», è una separazione analitica e convenzionale. Come l'artista, ogni uomo deve raggiungere una cognizione unitaria di soggetto e oggetto. Tale cognizione, tuttavia, è di difficile realizzazione, giacché necessita di un'«intuizione intellettuale», cioè di una capacità di sintesi superiore che corona l'attività razionale, come suo massimo. Ecco allora che l'arte ci viene in aiuto, presentando materialmente il prodotto di questa stessa intuizione, come sua immagine: l'intuizione si concretizza nell'opera d'arte, come unione di attività conscia e inconscia, come unione, cioè, della tecnica e del genio dell'artista.

Questa posizione, tuttavia, non è l'ultima parola di Schelling sull'argomento. In un secondo momento, egli si allontanerà da questo «fichtismo»⁶ romantico, elaborando una prima critica della nozione schlegeliana di genio, che si confronta sia con la funzione sociale che i romantici attribuivano al genio, sia con la connotazione antropologica dello stesso. La *Frühromantik*, infatti, vedeva nel genio un luogo naturale dello sviluppo umano, che era, tuttavia, precluso ai più, cioè raggiungibile soltanto da alcuni predestinati⁷. Accedere a questa dimensione significava raggiungere un punto di vista superiore: come l'Assoluto produce incessantemente e altrettanto incessantemente disperde le sue produzioni, allo stesso modo il genio romantico crea e poi sconfessa la sua creazione, riconoscendo in essa i tratti di un intelletto particolare, pur capace di seguire un'intuizione universale⁸. Prima di esaminare il distacco di Schelling da questo ordine di idee, sarà utile osservare che già nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* troviamo uno sforzo per sottrarre questa concezione da un esasperato soggettivismo.

Vediamo allora nel dettaglio la prima esposizione schellinghiana del rapporto artista-filosofo. L'Assoluto, dice Schelling, è unità di soggetto e oggetto. In questa relazione di identità, nessuno dei due membri ha una prominenza sull'altro, in quanto essi sono, per l'appunto, una stessa cosa. Il filosofo che accede al punto di vista assoluto, dunque, possiederà l'Assoluto come un concetto, o per meglio dire come un postulato, che si rifrange nella dualità di soggetto e oggetto. Egli lascia l'essere insieme di soggetto e oggetto alle sue spalle, come un dato acquisito, che sta a mo' di fondamento. L'Assoluto, infatti, può essere concepito soltanto dopo aver posto in unità il soggetto e l'oggetto, in quanto esso presuppone questa stessa unità, (come «indifferenza», dirà poi Schelling). L'artista, al contrario, deve vedere una simile unità davanti a sé, intuendola nel momento in cui crea l'opera d'arte. Egli opera attraverso la sua tecnica, ma è il suo genio (qualora egli ne abbia, si intende) a guidarlo nella sua creazione. Nonostante il filosofo non riesca a fornire un'immagine dell'Assoluto che vada oltre un mero postulato, esprimibile, cioè, soltanto attraverso la dualità dei principi, egli sperimenta l'immagine dell'Assoluto

come un suo possesso, grazie all'intuizione intellettuale. Di contro l'artista, capace di avere un'azione anagogica nei confronti dell'Assoluto, tale cioè da materializzarlo in un'opera, non riesce ad avere piena coscienza del suo atto creativo, in quanto la sua capacità artistica si perde nella parziale "estasi" data dalla genialità. Schelling esprime questa posizione nel *Sistema dell'Idealismo Trascendentale* del 1801, il cui capitolo conclusivo si intitola «Filosofia dell'arte o organo della filosofia». Come vediamo, già in questa prima opera, nonostante si debba avvalere dell'arte, la filosofia ha la prerogativa di una comprensione concettuale dell'Assoluto, benché limitata a chi è capace di intuizione intellettuale.

Alcuni anni dopo, nel *Discorso sulle arti figurative e la natura* del 1807, Schelling tenterà una specificazione in termini. Nonostante quanto detto sopra rimanga cogente anche nel testo del 1807, Schelling ritorna ora sulla questione estetica dopo una profonda ricerca di carattere psicologico, antropologico e storico-naturale. Schelling confronta, cioè, la sua filosofia dell'arte con una più tarda teoria dell'anima. Secondo Schelling, ciò che chiamiamo anima è la commistione di tre principi: 1) l'Animo (*Gemüth*), ossia la parte pulsionale dell'essere umano, la vita che gli scorre dentro, ciò che lo tiene in vita e ne modella il temperamento; 2) lo Spirito (*Geist*), cioè, la sua capacità di distinguere particolare e universale, la sua razionalità; 3) l'Anima (*Seele*), cioè la sua parte impersonale, la sua capacità di pensare ed esperire le cose come eterne. Tale scomposizione individua tre principi che non sono fra loro rigidamente divisi, in quanto dinamici e interdipendenti.

Ciò che ci interessa, comunque, è quanto questa specificazione comporta dal punto di vista estetico: un'opera d'arte che possa dirsi tale non è più un prodotto che riluce genericamente l'Assoluto, essa è, piuttosto, un prodotto spirituale che riluce insieme l'unicità di quell'individuo che l'ha prodotta, insieme con una "frazione" di Assoluto, che è ora situata in noi (la *Seele*). Di conseguenza, un'opera sarà tanto più artistica quanto più la parte impersonale dell'uomo, la *Seele* appunto, avrà preso parte nella sua creazione, venendo «risvegliata». Se l'anima è preponderante, questa riesce a travalicare le categorie culturali contingenti con cui è stata elaborata, sintetizzandole a partire da un punto di vista superiore. Tale opera, cioè, è sintetica rispetto alla propria epoca, poiché ne ha colto lo spirito, il modello di razionalità (il *Geist*) e la guarda ora al passato, cioè dal punto di vista della *Seele*. Essa ne ha letteralmente colto il gusto, la caratteristica, elevandola ad universale.

Per esprimere questo concetto, nel *Discorso sulle arti figurative e la natura* (1807), Schelling sostiene che l'arte deve essere produzione della «trasparenza». Un'opera è tanto più artistica quanto più lascia trasparire l'idea di bellezza che anagogicamente richiama, quanto più risveglia il ricordo

dell'Assoluto che dorme in noi. Il riferimento schellinghiano è qui alla nozione winckelmanniana di grazia, intesa in senso ontologico: il sentimento di grazia che evoca l'opera artistica è una sensazione d'innalzamento morale, «che diletta i sensi, ma ottunde le emozioni, e fa schermo all'idea; [...] fa leva sull'emozione e trasporta al di là del bello sensibile, verso l'idea»⁹. L'esperienza artistica nella sua autenticità è esperienza della negazione di tutti gli aspetti materiali dell'opera. Tale esperienza coinvolge, cioè, ciò che c'è di assolutamente spirituale in noi; di conseguenza, la vera esperienza artistica diventa un'esperienza estetica e morale insieme, cioè, nelle parole di Schelling, religiosa. L'esperienza religiosa, infatti, è, per sua natura, l'esperienza senza mediazioni dell'Assoluto, evocata da un'autentica esperienza di innalzamento morale (dalla grazia).

Veniamo ora al punto cruciale di questo argomento: il riconoscimento dell'arte in quanto arte, il determinare la grandezza di un'opera è possibile soltanto a partire dalla cooperazione fra due figure cardinali nei processi culturali: il filosofo e l'artista. In primo luogo, abbiamo detto, l'opera d'arte è inestricabilmente legata a quegli standard culturali – a quella *Sittlichkeit* – su cui agisce, in quanto sintesi di quegli stessi standard. In secondo luogo, tuttavia, l'artista capace di comprimere in un'opera il carattere della sua epoca dovrà attendere un giudizio capace di giustificare il suo atto artistico, cioè di renderlo concettualmente (e culturalmente) comunicabile. Questo stesso giudizio si dovrà basare, per forza di cose, su un medesimo punto di vista assoluto, a partire da cui l'opera è stata concepita. Dunque, l'operato dell'artista e del filosofo, quando geniale, è necessariamente coordinato. Sulla scorta di queste considerazioni Schelling propone una teoria della genialità “diffusa”: geniale è l'accordo delle discipline, in questo caso di arte e filosofia, o di storia dell'arte e storia del pensiero, poiché entrambe sono fatte “ad arte”.

Un approccio geniale ad una disciplina è quello che raggiunge una dimensione oggettiva, attraverso l'eterno (e oggettivo) che è in noi. Soltanto alcuni sembrano in grado di coglierla, ma ciò accade non perché alcuni possiedano un dono, ma perché alcuni riescono a far maturare una propria predisposizione naturale attraverso l'impegno e un contesto propizio¹⁰. Il genio non ha qualcosa di sovrannaturale in sé: la vocazione alla disciplina corrisponde alla propria naturale disposizione d'animo e alla posizione che in sorte ci è dato di occupare nella società. Aver riconosciuto la propria vocazione, cioè la direzione della propria perfettibilità, pone l'artista, il filosofo, lo scienziato ecc., ad un livello di oggettività tale, da far scaturire l'impressione del genio. Ciò non tanto nel senso che la sua genialità sia soltanto apparente, quanto nel senso che essa è necessariamente vera soltanto all'interno di un dato contesto.

Ne consegue una “oligarchia del carattere” non più imputabile al dono che alcuni ricevono rispetto ad altri, ma alle condizioni in cui si trovano a sviluppare le proprie inclinazioni, al proprio grado di consapevolezza su sé stessi. Questa oligarchia del carattere, come la abbiamo definita, è, tuttavia, totalmente dipendente dall’insieme delle coordinate valoriali di un’epoca, cioè da un certo «entusiasmo» (*Begesteirung*) dato da particolari condizioni socioculturali, le quali permettono il distacco verso un punto di vista metafisico. Non soltanto, dunque, il genio non è un concetto antropologico; esso non può essere nemmeno un concetto astratto o generale. Più che di genialità, si potrebbe forse parlare di giudizio di genio, riguardo determinati attori sempre e soltanto in quanto luoghi dell’emergere, in determinate epoche, della genialità, cioè della sintesi di una data epoca. Come, dunque, non saranno legittime autoproclamazioni del genio, così saranno soltanto possibili giudizi retrospettivi sulla genialità di dati attori di un’epoca passata, la cui stasi permette una analisi topologica.

2. L’ARGOMENTO RETORICO-DIALETTICO: L’ARTISTICITÀ DEL GENIO

Questo secondo argomento rappresenta una specificazione epistemologica del precedente. È, infatti, necessario specificare che cosa significhi, secondo Schelling, che una disciplina possa operare o giudicare “ad arte”. Per farlo, dovremo inserirci nel dibattito retorico-dialettico del primo Ottocento tedesco. In particolare, il nostro punto di avvio si basa sull’affermazione storica di un deciso sentimento di repulsa, che prevale nella cosiddetta *Frühromantik*, nei confronti della retorica, sentimento sintetizzato dal motto schlegeliano «guerra alla retorica, pace alla grammatica».

Per individuare le ragioni di questo rifiuto è necessario ricordare che durante l’illuminismo, specie in Germania, soprattutto con le prime traduzioni degli empiristi britannici, temi quali l’estetica o la retorica divengono ordinari e frequenti nel dibattito pubblico: viene cioè interiorizzata una certa idea di «civiltà delle buone maniere»¹¹. In particolare, la tradizione retorica assurge a luogo dello scambio tra britannici e continentali. Il rinnovamento dell’arte retorica, infatti, è sentito con forza soprattutto in area scozzese, specie dalle correnti dell’illuminismo legate alla scuola del *common sense* di Thomas Reid. Sintomo di rinnovamento culturale che ben si coniugava con una certa idea di moderatismo politico e religioso, l’arte retorica è considerata indispensabile all’instaurarsi di un confronto critico e insieme civile. La *Philosophy of Rhetoric* (1776) di George Campbell (1719-1796) è certamente il prodotto più

articolato e riuscito di questa temperie culturale, che risente evidentemente della lezione di Reid¹². Proprio per la sua vocazione pratica, il volume di Campbell è anche e soprattutto interessato ai motivi stilistici, relativi all'uso comunicativo della retorica¹³.

Ciò che ci interessa di queste teorie è che esse si riferiscono ai processi psicologici. Spicca fra questi l'*inventio*, che è l'attività che contraddistingue la genialità; tale processo non può mai costituire una novità assoluta, cioè basarsi soltanto sull'intuizione del genio. L'*inventio* è, piuttosto, una conseguenza della *dispositio*, una nuova ricomposizione delle idee nella mente. Di conseguenza l'uomo comune non si differenzia strutturalmente dall'individuo geniale: entrambi condividono un comune processo di formazione delle idee, perché entrambi possiedono i medesimi *mind powers*. Il genio, dunque, rappresenta ancora l'attualizzarsi di un talento, ma perde qualunque aura di sacralità. A parità di discorso forbito, cioè per mezzo di una adeguata padronanza retorica da ambo le parti, anche fra il genio e l'uomo comune, il dialogo può procedere ininterrotto, senza che si verifichi nessuna forma di isolamento romantico del genio, esiliato dalla società.

Nella seconda metà del diciottesimo secolo, quando Johann Sulzer, Dietrich Tiedemann e altri traducono le opere degli empiristi britannici, queste idee si diffondono in Germania. Tuttavia, non sarebbe possibile aver un quadro completo del dibattito estetico coevo, se non ci soffermassimo per un momento sullo scarto originatosi a partire da Kant. Egli, infatti, fu capace di mediare empirismo britannico, *Popularphilosophie* e molte altre fonti¹⁴, che anche – e soprattutto – per suo tramite giungono al primo romanticismo tedesco. Anche Kant sembra seguire la strada della prossimità fra le risorse del genio e quelle dell'"uomo comune". Basterà qui ricordare che secondo Kant, la relazione fra le facoltà cognitive, l'immaginazione e l'intelletto, assurge a genialità quando essa si dispiega al modo della libera armonia, tale da suscitare una medesima libera armonia delle facoltà in un osservatore. Tuttavia, l'immaginazione produttiva del genio non può essere ridotta alla condizione necessaria per evocare nell'osservatore una risposta estetica adeguata, poiché non sarebbe possibile formulare una distinzione fra il libero genio e il giudizio esperto di un artista che opera con gusto raffinato¹⁵. Anche l'opera eseguita con gusto può, infatti, suscitare nell'osservatore una libera armonia. Tuttavia, per Kant, l'artista che procede solo per gusto procede sempre per imitazione, apprendendo scrupolosamente, potremmo dire, a cospetto dei geni. Un genio, d'altra parte, non impara attraverso l'imitazione; piuttosto egli crea, egli, cioè, chiama in causa, nel suo atto produttivo, lo spirito (*Geist*).

In altre parole, il genio sembra avere un determinato commercio con il sovrasensibile, di cui, tuttavia, non può fornire la regola, dal momento che,

come sappiamo, del sovrasensibile non è possibile fornire una conoscenza certa. In questo senso egli produce inconsciamente, seppure non ciecamente: egli sa quando ottiene ciò che voleva, quando l'intuizione di questo indeterminato genera il gioco armonioso delle facoltà cognitive. L'intuizione geniale di un principio indeterminato si traduce, così, in una sorta di giudizio sul proprio operato, raggiunto attraverso una serie di atti valutativi riguardanti i particolari funzionali alla riuscita dell'opera. Pur in prossimità rispetto alla proposta dell'illuminismo scozzese, la lezione kantiana non si riflette allo stesso modo in campo retorico. Tutt'altro, Kant è comunemente visto quale pugnace avversario della retorica, la cui funzione coercitiva e anti-didattica sentiva di dover temere, in campo etico, filosofico e politico¹⁶. D'altra parte, prima che Kant scendesse con decisione nell'agone filosofico, è già possibile individuare un'opinione positiva sulla retorica, nonchè un suo utilizzo filosofico-dialettico nelle *Rettungen* e soprattutto nell'*Anti-Goeze* (1778) di Lessing. E, infatti, è la proposta lessinghiana ad essere avversata proprio dagli ambienti romantici, pervicacemente contrari a qualsiasi intromissione della retorica nell'agone filosofico.

Friedrich Schlegel, in particolare, appropriandosi di una posizione già espressa da Kant e da Fichte¹⁷, sostiene che l'uso persuasivo della retorica copre con i suoi ornamenti la logica del discorso. L'unica eccezione che Schlegel concede è l'uso espressamente polemico della retorica, utile a sgomberare il campo dai «mezzi filosofi». Tale disciplina rimane, tuttavia, incapace di generare emozioni autentiche. Schlegel rifiuta, criticando Lessing, la teoria secondo cui una nuova *dispositio* sarebbe il fattore fondamentale per l'*inventio* del genio artistico. Il discorso persuasivo è incapace di ispirare emozioni autentiche nell'uomo comune, soltanto le capacità irripetibili del genio artistico sono foriere di emozioni autentiche¹⁸. Per altro, a differenza di Kant, Schlegel si spinge a dire che le arti sono normalmente orientate dalla capacità d'intuizione, mentre la filosofia è orientata dalla capacità critica. Il vero genio è colui che, con un atto creativo, coniuga ispirazione e capacità critica costruendo una «poesia filosofica». Al contrario, il discorso retorico inibisce l'intuizione e appesantisce l'attività critica; dunque, essa va rifiutata. A partire da questa divisione, «l'odio dei romantici» da una parte e l'esigenza culturale di recuperare il discorso retorico attraverso il discorso filosofico dall'altra, possiamo introdurre una terza posizione. Sebbene schiettamente romantica, questa terza posizione, mantenuta da Schelling, rappresenta il tentativo di correggere la prima - «l'odio dei romantici» - per mezzo della seconda.

Come abbiamo già avuto modo di vedere, dopo un primo avvicinamento, Schelling si distanzia nettamente dalla filosofia di Schlegel, evitando di

accordare un primato all'arte rispetto alla filosofia. Questo percorso giungerà al suo apice nel 1807 con il già menzionato *Discorso sulle arti figurative e la natura*. Tuttavia, già fra il 1802 ed il 1804 Schelling teneva delle lezioni sul *Metodo degli studi accademici*, sulla *Filosofia dell'arte* e altre di *Propedeutica filosofica* dove, per sfuggire alla potenza annichilente del soggettivismo "geniale" schlegeliano, Schelling recupera, in senso ontologico, la centralità del rapporto *inventio-dispositio*. Nella sesta lezione sul metodo degli studi accademici, in particolare, Schelling introduce il concetto di dialettica come arte o artisticità (*Kunstseite*) della filosofia, arte che può essere, se non appresa, almeno esercitata:

«Senza arte dialettica non c'è filosofia scientifica. Già il suo fine, rappresentare tutto come uno ed esprimere non ostante tutto il sapere originario in forme che originariamente appartengono alla riflessione, ne è prova. È questo il rapporto della riflessione alla speculazione ciò su cui poggia ogni dialettica»¹⁹.

Schelling, cioè, è spinto ad interrogarsi sulla possibilità di una logica dialettica²⁰. Essa potrebbe, ad esempio, essere una «scienza della forma, quasi la pura dottrina tecnica (*Kunstlehre*) della filosofia, cioè la dialettica in senso proprio». Di questa dottrina, tuttavia, Schelling registra l'inesistenza. Egli si interroga, allora, sulla possibilità di una teoria della rappresentazione delle forme finite, capace di descrivere le stesse a partire dalla loro relazione dialettica con l'Assoluto, ossia uno «scetticismo scientifico». Anch'esso è da considerarsi inesistente allo stato di cose attuali. Nonostante ciò, il rifiuto della possibilità di una *Kunstlehre* non è complessivo, ma, a nostro modo di vedere, programmatico. Schelling sta cioè qui criticando le logiche «intellettualistiche», quelle logiche, cioè, capaci soltanto di orientare la riflessione intellettuale, quindi l'analisi e non la sintesi.

La filosofia dell'identità come filosofia del concreto intendeva dar conto della singolarità e della discontinuità mostrandone l'inerenza con l'universalità e la continuità. Schelling tenta cioè di mantenere la particolarità del finito nell'infinito, cogliendoli insieme in quanto indifferenziati, nella loro unità non-contraddittoria. Per fare ciò Schelling deve chiamare di nuovo in discussione la differenza fra «lettera» e «spirito»²¹, cioè fra apparenza ed essenza della dottrina. In «spirito», infatti, il sistema non è in grado di garantire il sopravvivere della discontinuità. Di conseguenza dovrà essere la «lettera» a veicolare questa stessa discontinuità e quindi ad ospitare la «dottrina tecnica». Nei fatti, Schelling non descrive questa stessa dottrina, che rimane oscura ed incapace di ospitare la realtà in tutta la sua la sua ricchezza. Tuttavia, la questione non è aggirabile: da un lato, la dinamica schellinghiana della «costruzione filosofica» (*Konstruktion*) sottintende e richiama una *Kunstlehre*

almeno possibile, postulando uno spazio possibile di installazione della stessa²². Dall'altro, questa ambiguità di fondo, specie in quanto mancante di una compiuta esposizione per il campo della «lettera», espone Schelling al rischio dell'inconciliabilità di ragione e immaginazione²³. Ciò comporta, in ultima analisi, uno svuotamento dell'Assoluto, che si mostra nella sua natura abissale, nonché una ricaduta della ragione nell'intelletto.

Secondo Schelling dell'*Identitätssystem* la ragione assume necessariamente un «corpo ideale», un involucro indispensabile alla sua oggettivazione come ragione (e non come oggetto o cosa naturale), rivestendosi del segno. In questa unità inscindibile di ragione e segno ha la sua origine il linguaggio, come logos, come «simbolo sommamente adeguato all'Assoluto» in cui la «ragione divina si presenta [...] come parola parlante»²⁴. Il mondo stesso, quando colto come una totalità, è anche originariamente parola, linguaggio; come mondo reale, invece, è soltanto parola «parlata», detta e abbandonata²⁵. Il linguaggio appare privilegiato rispetto agli altri ambiti simbolici, perché solo in esso il pensiero vivente si esprime in modo completo. Soltanto nel discorso, cioè nell'esplicito linguaggio umano, la parola rimane vivente e il segno si fa «involucro trasparente» dell'idea. Il linguaggio, in quanto vivente, è concepito da Schelling come simbolo del caos, come luogo della comunicazione del tutto col tutto, quindi come luogo della fantasia. In questo luogo, sensibile e non sensibile sono identici, la cosa più materiale «si fa segno per quella più spirituale», sicché ciò che superficialmente appare come indifferenza si svela come unità vivente.

Non concedere una regola per questo disvelamento, o almeno la possibilità di una regolarizzazione di questo disvelamento, implicherebbe un linguaggio che si fa regola nell'atto stesso di prodursi, rievocando, cioè, proprio quella stessa pretesa geniale che abbiamo visto essere osteggiata da Schelling. Presupponiamo, dunque, per ipotesi, che si dia la possibilità di una *Kunstlehre* come teoria della comunicazione e accogliamo, con questo, anche l'inesistenza di una formulazione esplicita della stessa, all'interno dell'opera schellinghiana. A nostro giudizio, la soluzione di questo contrasto va ricercata nell'idea di fondo del sistema dell'Identità: il «sistema compiuto della filosofia» è «natura» o, in altre parole, filosofia è sempre filosofia della natura.

Proprio quando la filosofia si mostra come filosofia della natura, infatti, essa mostra anche la cifra espressiva del suo linguaggio: quella di una *Bildersprache* che assomma *Kunstlehre* e «scetticismo scientifico», palesando la propria artisticità (*Kunstseite*). Il linguaggio della *Naturphilosophie*, cioè, persegue il vero attraverso concetti probabili, al fine di affinare e risemantizzare meta-scientificamente principi, termini e concetti che le scienze empiriche utilizzano acriticamente. Questa stessa *Bildersprache* può, allora,

essere presupposta anche riguardo la riflessione della filosofia su sé stessa, cioè riguardo l'infinita identificazione di filosofia e filosofia della natura, quasi fosse una moderna *Wissenssoziologie*. La dottrina tecnica della filosofia non dovrà dunque essere pensata come una precettistica o come un canone che indirizzi la «lettera», ma piuttosto come una metodologia capace di salvaguardare, romanticamente, la libertà espressiva, indicando, al contempo, il mezzo ed il fine della ricerca: un'esperienza compiuta del mondo, una visione che indichi l'unità del tutto, concedendo al contraddittorio mondo della vita libero gioco²⁶. Ne consegue dunque un'«educazione negativa», riguardante il mondo per come appare, che scongiura (almeno in teoria²⁷) la poetica del soggettivismo schlegeliano, cementificando, invece, la comunità dei *Naturphilosophen* - coloro che filosofano “ad arte” - come custodi del mistero e del segreto della vita.

3. CONCLUSIONE

Crediamo di aver dimostrato come, attraverso la destrutturazione della nozione di genio e l'inclusione di una certa idea di retorica, Schelling si opponga alla poetica romantica dell'individuo ispirato, ostracizzato ed isolato dalla società dei “normali”. Questi passaggi presuppongono la centralità della *Naturphilosophie*, quale disciplina fondamentale dell'intero sistema del sapere, sia dal punto di vista estetico-antropologico, sia dal punto di vista epistemologico. Questa supposizione non è un dato acquisito nel pensiero schellinghiano, anche perché Schelling comincerà a riflettervi con forza soltanto dopo aver abbandonato l'ambiente jenesse, proprio nell'arco di tempo che abbiamo preso maggiormente in considerazione, in corrispondenza del soggiorno di Würzburg (1803-1806). La nozione di genio esce dal sistema schellinghiano come un concetto pratico, non chiaro e distinto. Ne esce, da un lato, come una nozione capace di mappare topologicamente epoche passate attraverso degli apici convenzionali e, dall'altro, come una nozione capace di sostanziare la libertà espressiva del singolo, nonostante questi rimanga parte integrante della mappa topologica di cui sopra. Il sottoinsieme della comunità dei *Naturphilosophen*, a questo riguardo, deve essere considerato l'esempio più pregnante ed eminente.

Note

1 Cfr. L.C. Ball, *Genius*, in T. Teo (eds) *Encyclopedia of Critical Psychology*, New York, Springer 2014, https://doi.org/10.1007/978-1-4614-5583-7_123

2 Cfr. R. Haym, *Die romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Gaertner, Berlin 1870, pp. 325-390; W. Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythus und Pathographie des Genies*, München-Basel, Reinhardt 1961; J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985 o D. Vallins, *Genius*, in C.J. Murray (eds.) *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, London, Routledge 2013, pp. 407-408.

3 Cfr. Giulio Preti, *Retorica e Logica*, Torino, Einaudi 1968, *infra*, e, soprattutto *Umanismo e strutturalismo. Scritti di estetica e di letteratura con un saggio inedito*, Padova, Liviana 1973, pp. 29-94. L'interpretazione schellinghiana di Preti è tutt'oggi di estremo interesse teorico (Cfr. anche l'*Introduzione* a Schelling, *L'empirismo filosofico e altri scritti*, Firenze, La Nuova Italia 1970, pp. I-XVI, in cui tenta un interessante parallelo fra l'ultimo

Schelling e la fenomenologia husserliana). Tuttavia, storiograficamente parlando, egli sembra spesso interpretare le categorie schellinghiane in funzione dell'*Objektiver Geist* hegeliano. Tale interpretazione verticale (arte, religione, filosofia) condiziona la piena comprensione della lezione schellinghiana.

4 Per la radice kantiana (e poi fichtiana) di questa posizione cfr. F.C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge-London, HUP 2003, pp. 6-22 e 106-130; B.B. Crowe, *Friedrich Schlegel and the Character of Romantic Ethics* in "The Journal of Ethics" 14, 2010, pp. 53-79. Rimando, inoltre, ad una breve trattazione della nozione di genio in Kant: cfr. *infra*, §3 pp. 8-9.

5 Cfr. M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik – Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989, pp. 121-136.

6 Schelling, in effetti, tentava di dimostrare che sia il filosofo, impropriamente per mezzo dell'intuizione intellettuale, sia il genio artistico, per mezzo dell'opera d'arte, potevano avere una conoscenza diretta dell'incondizionato; cosa che rimane impossibile a partire dalle categorie kantiane e dalla eco di queste nella

filosofia di Frederick Schlegel. Cfr. a riguardo K. Vieweg, *Il pensiero della libertà: Hegel e lo scetticismo pirroniano*, Pisa, ETS 2007, pp. 93-114 e B. Frischmann, *Friedrich Schlegel's Transformation of Fichte's Transcendental into an Early Romantic Idealism*, in D. Breazeale, T. Rockmorepp (ed.), *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*, Leiden-Boston, Brill 2010, pp. 343-355.

7 In un passato remoto, tuttavia, la genialità doveva essere un attributo diffuso fra gli uomini. Cfr. ad es., A. Nivala, *The Romantic Idea of the Golden Age in Friedrich Schlegel's Philosophy of History*, New York, Routledge 2017, pp. 205-222.

8 Cfr. B. Frischmann, *The Philosophical Relevance of Romantic Irony*, in E.M. Brusslan, J. Norman (ed.), *Brill's Companion to German Romantic Philosophy*, II, Leiden-Boston, Brill 2018, pp. 173-194.

9 Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, a cura di F. Cicero, Milano, Rusconi 2003, p. 228.

10 Questa de-strutturazione del concetto di genio è approfondita nel tardo *Schema Antropologico* (1836-1840?) in cui si può apprezzare che il ruolo di certi attori sociali, quali l'artista, il

politico, il religioso o il filosofo, riconducibili a forme precise di temperamenti, che ne tracciano l'originaria predisposizione. La genialità di un individuo, in questo senso, sta nell'aver potuto attuare la predisposizione del proprio temperamento, sta, cioè, nella fortuita attuazione del proprio centro antropologico.

11 Il termine riprende, in senso lato, un termine usato da N. Elias in *Il processo di civilizzazione, la civiltà delle buone maniere*, I, Bologna, Il Mulino 1982 (Sulla Germania pp. 81-122). Sull'influsso dell'empirismo britannico sull'illuminismo tedesco cfr. almeno G. Zart, *Einfluss der englischen Philosophen seit Bacon auf die deutsche Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Dümmler 1880 e K. Vieweg, *Philosophie des Remis. Der junge Hegel und das Gespenst des Skepticismus*, München, Fink 1999, pp. 19-111. Più in generale, cfr. anche R.V. Dulmen, A. Williams, *The Society of the Enlightenment: The Rise of the Middle Class and Enlightenment Culture in Germany*, London, Palgrave Macmillan 1993.

12 Cfr. V.M. Bevilacqua, *Philosophical origins of George Campbell's philosophy of rhetoric*, in "Speech Monographs", 32 (1), 1965, pp. 1-12.

13 Cfr. G. Campbell, *The Philosophy of rhetoric*, 2 v. London-Edinburg, Strahan 1776, *passim*; Cfr. anche D. Ehninger, *George Campbell and the revolution in inventional theory*, in "Southern Speech Journal" 15, pp. 270-276 e W.L. Benoit, *Campbell's the philosophy of rhetoric and the advancement of rhetorical theory: The integration of philosophical antecedents* in "Communication Studies", 41 (1), 1990, pp. 89-100. Nelle *Marischal College Lectures (1728-1795)* di Alexander Gerard (1728-1795) è possibile individuare una riflessione più speculativa a partire dagli stessi temi. Studioso di Bacone, allievo di Hume e degli stessi Reid e Campbell, Gerard definisce

la retorica come la scienza ornamentale che coadiuva l'immaginazione libera, nell'atto di spiegare una teoria per mezzo dell'immaginazione. Seguendo Bacone, tuttavia, Gerard tiene anche ferma l'idea che la retorica debba rappresentare la quarta parte della logica. La logica è, infatti, divisibile in: 1) Diacritica, disciplina che dirige la mente nel giudicare la verità; 2) Analitica, disciplina che dirige la mente nell'invenzione del vero; 3) Mnemonetica, disciplina che assiste la mente nello spiegare le verità; 4) Retorica, disciplina che dirige la mente nella comunicazione della verità agli altri. La retorica non è, quindi, intesa come mera scienza dell'ornamento, ma come teoria della comunicazione. Ne risultano due accezioni: in primo luogo, la retorica deve essere una grammatica dei luoghi retorici, una topica. In secondo luogo, tuttavia, essa deve essere una teoria dei fini delle composizioni retoriche, che spiega a quali facoltà esse fanno riferimento. (Cfr. B. Fabian, *An Early Theory of Genius: Alexander Gerard's Unpublished Aberdeen Lectures* in R.F. Brissenden (eds.) *Studies in the Eighteenth Century*, II, Canberra, University of Toronto Press 1973, pp. 113-141.

14 Cfr. P. Giordanetti, *Kant e Gerard. Nota sulle fonti storiche della teoria kantiana del «genio»* in "Rivista di Storia della Filosofia" 46 (4), 1991, pp. 661-699.

15 Sulla nozione kantiana di genio cfr. almeno G. Tonelli, *Kant's Early Theory of Genius (1770-1779): Part I*, in "Journal of the History of Philosophy", 4 (2), 1966, pp. 109-132 e *Kant's Early Theory of Genius (1770-1779): Part II*, in "Journal of the History of Philosophy" 4 (3), 1966, pp. 209-224; K.A. Fry, *Kant and the problem of Genius*, in G. Volker, R.P. Horstmann e R. Schumacher (a cura di) *Kant und die Berliner Aufklärung*, Berlin, De Gruyter 2001, pp. 546-552; P.W. Bruno, *Kant's Concept of Genius. Its Origin and Function in the Third Critique*, London, Continuum 2010.

16 Cfr. Kant, *Logica*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 181-189n; R.J. Dostal, *Kant and Rhetoric*, in "Philosophy & Rhetoric", 13, (4), 1980, pp. 223-244. Per una diversa interpretazione, più articolata, del rapporto fra Kant e la retorica cfr. invece, T. Bezzola, *Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel: Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte der Rhetorik*, Berlin, De Gruyter 2012, pp. 6-62 e S.R. Stroud, *Kant, Rhetoric, and the Challenges of Freedom*, in "Advances in the History of Rhetoric", 18, (2), 2015, pp. 181-194.

17 Cfr. T. Bezzola, *Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel ecc.*, op. cit., pp. 64-118.

18 Cfr. H. Steinmetz, *Lessing – ein unpoetischer Dikter*. Frankfurt am Main/Bonn, Athenäum Verlag 1969, p. 129 e E.K. Moore, *The Passions of Rhetoric: Lessing's Theory of Argument and the German Enlightenment*, Berlin-New York, Springer 2012, p. XIII e pp. 51-73.

19 Schelling, *Lezioni sul metodo degli studi accademici*, tr. it. di C. Tatasciore, Napoli, Guida 1989, p. 76.

20 Cfr. F. Chiareghin, *Dialettica dell'assoluto e ontologia della soggettività in Hegel: dall'ideale giovanile alla Fenomenologia dello spirito*, Trento, Pubblicazioni di "Verifiche" 1980, p. 207.

21 Cfr. Schelling, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, Roma-Bari, Laterza 1995, p. 43.

22 Il concetto schellinghiano di *Konstruktion*, brevemente esposto nel saggio del 1802, *Sulla costruzione in filosofia*, sotto-intende, in questo senso, una certa idea di *Kunstlehre* (Cfr. Schelling, *Sulla costruzione in filosofia*, in Id., *Filosofia della natura e dell'identità. Scritti del 1802*, a cura di C. Tatasciore, Milano, Guerini e associati 2002, pp. 179-202).

23 Cfr. il seguente passaggio tratto dalla *Filosofia dell'Arte*: «L'Assoluto non offre di per sé al-

cuna molteplicità ed è quindi per l'intelletto un vuoto assoluto e senza fondo. Solo nel particolare è vita. Ma la vita e la molteplicità, o in generale il particolare senza limitazione dell'assolutamente uno sono originariamente e in sé possibili soltanto mediante il principio dell'immaginazione divina, ovvero, nel mondo derivato, soltanto mediante la fantasia, che mette insieme l'assoluto con la limitazione e forma nel particolare l'intera divinità dell'universale» (Schelling, *Filosofia dell'Arte*, tr. it. di A. Klein, Napoli, Prismi 1996, pp. 121-122).

24 Cfr. F. Moiso, *Vita natura libertà. Schelling (1795-1809)*, Torino, Mursia 1990, p. 31.

25 Moiso segnala come Schelling per indicare il mondo reale o parola parlata usi l'espressione *geronnener Wort*, un calco dall'espressione di Hemsterhuis, ripresa da Baader, secondo cui la materia è *geronnener Geist* (spirito coagulato), cioè discontinuità (Cfr. F. Moiso, *Vita natura libertà ecc.*, op. cit., p. 32).

26 Cfr. su questo anche la nozione di *philosophischen Empirismus* (in Schelling, *L'empirismo filosofico*

ecc., op. cit., pp. 155-215, nonché il recupero della noesi platonica in Schelling, *Introduzione filosofica alla filosofia della mitologia o Esposizione della filosofia puramente razionale*, a cura di L. Lotito, Roma-Bari, Laterza 2002, pp 131-161.

27 Testimonia contro questa visione comunitaria della *Naturphilosophie* una certa superbia filosofica, accompagnata da un carattere non esattamente conciliante. Cfr. X. Tilliet, *Vita di Schelling*, a cura di M. Ravera, Milano, Bompiani 2012, *passim*).