

FANTASIA, WITZ E UMORISMO. LA RIVELAZIONE DELL'ARTE IN SOLGER

di **Andrea Camparsi**

*Sterben werd'ich, um zu leben*¹

1. Introduzione

Il filosofo tedesco Karl Wilhelm Ferdinand Solger (Schwedt 1780 – Berlino 1819) fu professore straordinario di filologia all'Università di Francoforte sull'Oder dal 1808 fino alla sua chiamata presso la neonata Università di Berlino nel 1811 dove tenne, fino al 1819, anno della sua morte, corsi di logica, metafisica, mitologia ed estetica. Dal 1814, coprì anche la carica di rettore come successore di Fichte e nel 1818 caldeggiò la chiamata di Hegel presso l'ateneo berlinese.

Prima di entrare in argomento, pare opportuno delineare la primaria esigenza teoretica che caratterizza l'intero percorso filosofico solgeriano. Sebbene continui ad essere solo minimamente menzionato nelle storie della filosofia, esso ricopre un ruolo rilevante nel panorama romantico tedesco soprattutto per la sua originale impostazione che lo differenzia notevolmente dai suoi grandi contemporanei. Non solo per la sua predilezione verso la forma dialogica, la "filosofia vivente". Infatti, il suo vocabolario di chiara scuola romantica non realizza risultati ascrivibili semplicemente al pensiero idealista ma contribuisce, anche attraverso esposizioni frammentarie e a volte oscure, a presentare una filosofia tanto profonda quanto di difficile esposizione, centrata sul problema della rivelazione (*Offenbarung*) del divino.

È l'accezione ironica a caratterizzare il mondo visto da Solger; un mondo non visibile né sotto una lente puramente 'formalista' né tanto meno sotto una radicalmente 'materialista'. Come egli afferma nel suo scritto programmatico *Über die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie, besonders in unserer Zeit*, pubblicato postumo nei *Nachgelassene Schriften* del 1826, gli enti finiti non sono né copie sbiadite dei concetti né essi stessi il termine ultimo della verità ma costituiscono la dimensione spazio-temporale, che permette al divino di rivelarsi in un doppio movimento di negazione. Tanto il divino (ciò che Solger chiama anche idea e verità) deve negarsi come infinità per rendersi visibile, tanto il finito viene elevato ad essenza e negato nella sua corruttibilità per dare spazio all'idea. Tale doppio movimento non conduce per Solger ad una definitiva e statica *Aufhebung* ma innesca un perfetto, reciproco e infinitamente ripetuto trapassare del divino e del terreno, che permette alla limitata conoscenza umana di rispondere "alla sua intima spinta (*Drang*)"²: il pensiero. Ironico è quindi l'intero mondo scorto dagli occhi del pensiero poiché esso, sebbene non permetta di conoscere la verità divina nella sua essenza, consente all'uomo di cogliere l'intima contraddizione che scaturisce nel "fatto eterno e

insieme presente per noi”³, ossia l’istantanea connessione tra infinito e finito, l’eterno e il mortale. Due nature antitetiche e perciò ironicamente congiunte in una sintesi che allo stesso tempo è sia momentanea, quindi già proiettata alla dissoluzione, sia visione dell’idea vivente. Al termine delle *Considerazioni preliminari sul termine e concetto di Estetica*, introduzione alle *Vorlesungen über Ästhetik*, raccolte e pubblicate da Karl Ludwig Heyse nel 1829, Solger rivela il compito della filosofia che è “quello di cercar di scandagliare i dati di fatto della conoscenza in cui si manifesta l’essenziale”, e ancora “quello di ricercare in che modo nel presente è contenuta l’essenza, nel fenomeno particolare l’idea universale”⁴.

Importante risulta enucleare la singolare dialettica che sottende tutta la filosofia solgeriana della rivelazione. Tramite la breve opera dialogica, *Philosophische Gespräche über Sein, Nichtsein und Erkennen*, pubblicata postuma all’interno dei *Nachgelassene Schriften*, Solger immette nella riflessione dialettica della conversazione la problematicità dell’essere come oggetto di indagine filosofica nel divenire. Nel momento che i tre protagonisti decidono di parlare dell’essere, si scontrano con la nullità del non-essere e la possibilità della conoscenza. Seppur non si conosca la data della composizione dei dialoghi, è possibile intrecciare i risultati di questa ricerca ontologica con i lavori di carattere estetico, che puntano l’attenzione sull’eccezionalità del fenomeno artistico come luogo privilegiato per scorgere la rivelazione dell’essere nel non-essere, dell’infinito nel finito.

Il punto di partenza di un possibile dialogo sull’essere prende avvio dalla stessa possibilità di parlare dell’essere. Se dell’essere non si potesse parlare significherebbe l’inesistenza di esistenza. Ma l’essere per dirsi esistente deve esistere divenendo, spinto dall’intenzione infinita di tornare identità. Così facendo, l’essere comincia un cammino autoriflettente che lo riporti a sé tramite l’esistenza e il perpetrato fattore limitante del non-essere, che come dice il dialogante C., “per se stesso [...] non può essere proprio niente; giacché è meramente qualcosa per l’essere”⁵, esprime la decisiva sentenza che dà il continuo e ripetuto inizio dell’essere che conosce se stesso. Il non-essere è il punto da cui ricomincia il cammino conoscitivo dell’essere che nega il negativo per passare all’istante successivo. Subentra, in questa dialettica del negativo, il fattore-tempo che permette a Solger di aggiungere al titolo dell’opera il terzo elemento, quello cioè della conoscenza. La conoscenza, emergente dal dialogare stesso dei tre amici filosofi, è in realtà l’elemento necessario per cominciare un cammino retrogrado che passando per la conoscenza del non-essere porti alla fonte del cominciamento, ossia all’essere solo e identico a se stesso.

Ma ciò che rende originale il cammino indicato da Solger, è la modalità del percorso che permette di scorgere l’essere. Non elevandosi attraverso uno slancio estatico, al di là del mondo della creazione per giungere nel luogo, non-luogo dell’essere, ma stando nel contingente e scorgendo in esso i continui scarti che sono prodotti dal movimento delle infinite differenze di cui si compone il creato non-essere, al servizio del completamento infinito dell’essere, in vista dell’identità ironicamente mai raggiungibile e per questo produttore conoscenza. Ma ciò non darà forma ad un cattivo infinito matematico esteriore ben-

si ad un infinito interiore all'oggetto stesso, che esprimerà in modo finito l'infinito tramite la traccia di un'ironica 'contingenza assoluta'. L'essenza dell'essere che vuole raggiungere la conoscenza di sé tramite l'esistenza "crea perciò all'infinito il non-essere e lo divora appunto sempre di nuovo tramite l'essere perdurante, per divorare così alla fine tutto il non-essere e farsi di nuovo uguale a se stesso"⁶.

2. Il particolare universale: l'umorismo dell'arte

I quattro dialoghi, che danno forma all'opera dialogica *Erwin* del 1815 e le pagine dedicate all'organismo e allo spirito artistico all'interno delle *Vorlesungen über Ästhetik*, presentano un ampio e attento studio trasposto in campo estetico circa la fenomenologia della caduta dell'Idea nel mondo contingente. Non si deve dimenticare la stretta correlazione che nell'opera di Solger intercorre tra il campo puramente teoretico e quello estetico della filosofia, proiettato ad evidenziare l'aspetto prettamente visivo dell'Idea, a nostro avviso, intesa dall'Autore nella concezione etimologica originale (*ideîn*, vedere; *eidos*, visione).

Il luogo dove le tracce dell'idea si lasciano visibili è la bellezza. Ma non la bellezza della natura osservata nella sua finita oggettività, ma scorta attraverso l'occhio dell'artista, che sa cogliere il bello e fermarlo nell'opera d'arte, tramite la facoltà formatrice della fantasia. Come ben dice Ophälders, "l'opera d'arte è l'attimo della tregua, il momento istantaneo in cui gli elementi desunti dalla natura assumono una costellazione tale da rappresentare l'idea infinita in modo finito"⁷. Quindi, si può affermare che nel bello d'arte appare la traccia eminentemente visibile del momento rivelatore infinito e caduco allo stesso tempo poiché proprio la bellezza è il luogo della contraddizione per eccellenza, capace di mantenere visibile la trascendenza nella contingenza delle opere create, che partecipano come singolarità limitate alla rivelazione divina. Nel secondo dialogo dell'*Erwin*, è il personaggio Adelbert / Solger a svelare che "questa unità di essenza e apparenza nell'apparenza, quando giunge alla percezione, è la bellezza. Essa è dunque una rivelazione di Dio nell'apparenza essenziale delle cose"⁸.

Per intendere il complesso processo creativo dell'artista e giungere così ad esplicitare il perché dell'accezione umoristica dell'arte, bisogna dapprima seguire il percorso che Solger sviluppa nell'*Erwin*, soffermandosi su quelle che si possono definire le due facoltà dell'attività artistica, che contribuiscono alla nascita dell'opera d'arte: il movimento cenotico⁹ dell'idea che si rivela attraverso la fantasia e l'attività della contemplazione artistica accesa dal *Witz*.

La fantasia

La fantasia è la prima facoltà implicata nella creazione artistica, direttamente collegata alla dialettica rivelativa dell'idea. Abbiamo poco fa sottolineato come per Solger la bellezza sorga nell'occhio artistico e non sia un elemento sostanziale alla natura. La natura non è bella, ma lo è solo nell'istante creativo artistico dominato dalla funzione universalizzante della fantasia, che "pren-

de le mosse dall'unità originaria di questi opposti nell'idea e fa sì che gli elementi contrapposti che si separano dall'idea si unifichino compiutamente anche nella realtà secondo indirizzi differenti¹⁰. È questo il passaggio, che usando le stesse parole di Solger, si compie tra la 'poesia' e l' 'opera d'arte', ossia tra lo spirito interno dell'idea e il suo compimento fenomenico. Per poesia, il Nostro intende la "superiore attività al di fuori dell'artista, il pensiero generale del mondo, l'idea in quanto tale" che deve "colmare la coscienza dell'artista"¹¹ per divenire opera d'arte, ossia rendersi visibile. S'intende così perché Solger neghi una bellezza di natura. Solo l'uomo che accoglie in sé la forza rivelativa della fantasia, che "è espressione dell'idea nella coscienza"¹², può scorgere la bellezza e infonderla nell'opera. Essa non è quindi una facoltà del soggetto ma è la primaria facoltà dell'infinito stesso che si mostra con tutta la forza rivelativa (ciò che Solger chiama 'entusiasmo') alla ricettività contemplativa dell'artista. È, come la definisce lo stesso filosofo, un miracolo che permette di rendere presente la divinità nell'opera d'arte.

Di fronte a tale concezione, sembra sorgere una contraddizione, che lo stesso Solger fa esprimere al giovane Erwin nel secondo dialogo: "Non capisco bene dove debba apparire la bellezza divina, se le cose terrene la escludono del tutto dall'apparenza reale?" La risposta risolutiva la presenta Adelbert / Solger: "Nella fantasia, [...], l'apparenza del divino in noi non è meno vera e reale degli oggetti fuori di noi [perché] nella più alta conoscenza in generale, che chiamiamo fantasia, l'essenza divina si riveste in una forma del tutto reale e vivente che a noi, quando la paragoniamo con le apparenze del mondo esterno, si presenta come un loro modello"¹³. Ma attenzione a non leggere qui un richiamo neoplatonico o schellinghiano da parte di Solger. Il fatto che l'idea si presenti 'a noi' come modello non significa che la creazione artistica sarà solo una copia ma sarà l'idea stessa che, incarnando una forma particolare, la rende universale nell'istante rivelatore della bellezza. Questo è il "miracolo dell'esistenza divina", ed è grazie ad essa che, per Solger, l'uomo ha la capacità di cogliere l'istante della rivelazione nell'apparenza mondana, conscio allo stesso tempo della natura corruttibile del mondo reale. La fantasia è quindi una sorta d'infusione dello spirito della 'poesia' nella natura umana, con le parole del Nostro, "un montare dell'idea nella realtà, così che ogni momento di essa è un punto in cui l'idea si genera, e perciò contiene l'universale"¹⁴.

Nel terzo dialogo dell'*Erwin*, i toni di Adelbert / Solger si ammantano di una spiccata aurea mistica proprio quando la discussione si ferma ancora sulla centralità divina della fantasia, "tempio sacro", "giardino della fantasia" dove risiede il divino nell'uomo. L'anima dell'artista si rivolge con tutta se stessa verso questo centro spirituale e si lascia cadere "nell'abisso e nel vorticare della fiamma" – qui avviene il salto decisivo che permette il completamento della *Offenbarung* divina – "da trascinare con sé non solo la sua propria esistenza reale ma anche tutto il restante mondo della particolarità e della realtà concreta, che dall'esterno, la circonda"¹⁵. Solo così si consuma quello che Solger chiama il "sacrificio" del negativo finito, che permette all'artista di contemplare il mondo attraverso quelle che potrebbero essere immaginate come le "lenti" della fantasia. Si noti inoltre, sempre in questo stesso punto del dialogo, un chia-

ro rimando platonico che si risolve altrimenti rispetto alla canonica argomentazione platonica: l'anima "entrata in rapporto con ciò ch'è indegno e nullo" riscatta la sua "vergogna" non elevandosi al di là del finito ma riscattando la nullità del finito elevandola ad unico e possibile tramite della rivelazione dell'idea all'occhio della fantasia, "il nervo ottico dell'anima, o la sua radice"¹⁶.

Ciò che accade qui in termini mistici è trasposto in chiave filosofica all'interno delle *Vorlesungen*, nelle quali Solger espone il processo che viene a svolgersi all'interno del "tempio sacro" della fantasia. L'idea, che si rivela alla contemplazione dell'artista all'interno del "giardino sacro", viene scomposta dalla stessa fantasia nelle sue due opposizioni: dell'universale, ovvero il concetto¹⁷, e del particolare. Dopodiché, la contemplazione dell'artista potrà rivolgersi alla creazione dell'opera d'arte seguendo due opposte direzioni: quella simbolica o formativa, oppure quella allegorica o riflessiva. Da qui nasce la definizione solgeriana di fantasia formatrice e riflessiva. L'idea, una, nel momento della rivelazione subisce ciò che accade alla luce nel prisma ottico e da unità indivisa e uniforme si *rifrange* in attività, "allora bisogna che proceda dall'universale al particolare e dal particolare all'universale"¹⁸. Lo scarto decisivo, che avviene quando l'idea cade nel finito, è uno spostamento gnoseologico determinante che permette all'artista di scorgere nell'istante (*Augenblick*) rivelatore i due opposti, frutto della rifrazione ideale e di sintetizzarli nell'opera d'arte, rimando ultimo all'unità dell'idea. È bene ricordare che l'idea mantiene sempre la sua trascendentalità ontologica pur incarnandosi nel finito, seguendo il suo destino. Proprio qui è riscontrabile il sintomo che mostra in tutta la sua problematicità il punto di vista ironico solgeriano.

78

Prima di passare ad osservare l'attività prettamente soggettiva dell'artista, è bene ricordare la differenza che intercorre tra le due accezioni della fantasia e come in realtà il simbolico e l'allegorico non siano in Solger antitetici. Si legge nelle *Vorlesungen* che la fantasia formatrice sia implicata nella creazione di opere simboliche, che sono tali poiché frutto del procedimento che, prendendo avvio dall'universale del concetto, si spinge nel particolare. Al contrario la fantasia riflessiva segue il percorso che conduce allegoricamente dal particolare all'universale. In realtà, nell'opera d'arte è implicato tanto l'elemento simbolico quanto quello allegorico e ciò che, per Solger, rende l'opera afferente all'uno o all'altro attributo, sebbene non chiaro, sembra essere il differente punto di vista, che accompagna l'artista. Ciò è rintracciabile nel paragrafo delle *Vorlesungen*, dedicato alla condizione generale del bello come materia dell'arte. In esso si legge che "in quanto il bello è materia dell'arte, e dunque apparenza fenomenica in cui si trova l'idea, lo chiamiamo in generale simbolo" e ancora che "il simbolo non è imitazione, ma la vita reale dell'idea stessa"¹⁹. Diversamente, "nell'allegoria il contenuto è lo stesso che nel simbolo; ma in essa intuiamo prevalentemente l'opera dell'idea, che nel simbolo è giunta a compimento"²⁰. Dopo aver affermato tale differenza, Solger complica ancor maggiormente la questione sostenendo che "l'allegoria può ugualmente procedere dall'universale come dal particolare" poiché essa sottende le relazioni tra particolare e universale, che conducono alla completa infusione simbolica dell'idea nel particolare. Ma, come sottolinea Lotito²¹, in Solger il simbolico non si completa mai in

una statica rivelazione dell'idea poiché una volta balenata nell'istante della bellezza, l'idea stessa capitola nel movimento temporale diacronico del finito e si rivolge di nuovo ad un punto di vista allegorico. Infatti, "neppure il simbolo può mai prescindere completamente dall'allegorico. [...] Il simbolo dovrebbe relegare l'idea in tutta la sua pienezza in una forma particolare [perciò] realtà e idea si sopprimerebbero reciprocamente"²². Non pervenendo ad una lettura certa di questa complessa tematica solgeriana, ci pare che il problema sia da riferirsi alla doppia negazione, su menzionata. Il lato simbolico della rivelazione prevale nel momento in cui l'infinito dell'idea nega il finito del contingente e l'allegorico traspare nel secondo movimento negativo, che riguarda la negazione dell'infinito dell'idea da parte del finito contingente. Da ciò nasce un rimando ironicamente solo allegorico, che gioca sulla prevalenza ora dell'allegorico stesso, ora del simbolico²³.

Il Witz

La facoltà divina della fantasia non è sufficiente a dirigere da sola l'attività creativa artistica poiché essa entra in conflitto con la sensibilità, sua antitesi, e non giunge alla compenetrazione, necessaria alla rivelazione. È indispensabile, al riguardo, l'apporto soggettivo della contemplazione intellettuale. Nel quarto dialogo dell'*Erwin*, leggiamo che è l'intelletto la facoltà che supera la scissione mantenendo presente il punto centrale dell'arte, ossia l'istantanea connessione di finito e infinito. Ma non il comune intelletto, bensì l' 'intelletto artistico', che permette all'uomo di superare la conoscenza comune e di "concepire la vera conciliazione e unità di universale e particolare" e di indirizzare lo sguardo "all'essenza delle cose che ci circondano", grazie all'influsso divinizzante della fantasia. L'occhio dell'intelletto guidato dalla fantasia scorge così "un intero universo avvolto nello splendore dell'idea"²⁴. È questa la contemplazione soggettiva dell'artista che, diversamente dal comune intelletto che scorge solo la "massa inestricabile" della molteplicità, grazie alla visione miracolosa offerta dalla fantasia (la continua oscillazione *allegorica* tra formatività simbolica e riflessività allegorica) scorge l'idea calata nelle forme particolari. È questo il *Witz* artistico, l'arguzia secondo la traduzione di Giovanna Pinna, il *far dello spirito* secondo Marco Ravera, termine difficilmente traducibile dal tedesco e ricco della perspicace abilità che caratterizza il genio nel rispondere, con la propria attenzione, al richiamo divino, che tramite la fantasia esprime l'urgenza della rivelazione.

In definitiva, Solger descrive dapprima una fantasia, che si presenta come un'attività divina connettiva che permette la trasfigurazione del particolare, capace di farsi portatore allegorico della rivelazione dell'idea. Ma ciò che necessariamente deve prendere atto della rivelazione, per risultare tale, è il soggetto contemplatore, che non seguirà le divisioni e i collegamenti relativi dell'intelletto comune, ma saprà cogliere, attraverso il motto di spirito, il *Witz*, la totalità dell'idea nel particolare, trasfigurato dall'influsso universalizzante dell'idea. È nelle *Vorlesungen über Ästhetik*, che Solger evidenzia come nell'atto della contemplazione artistica, l'artista sappia vedere nell'istante del *Witz* il momento di unità tra universale e particolare. L'arte non è attività prettamente pratica

bensi è una risposta ad un'esperienza che l'artista vive come rivelazione divina quindi ecco perché Solger afferma che l'arte è in primo luogo teoretica, analogamente all'esperienza religiosa. In seconda battuta si rende necessaria una via pratica, in risposta all'attraversamento dell'idea nella coscienza personale.

Tornando al punto di vista dell'idea, rilucendo nella bellezza artistica essa diviene il frutto della momentanea fusione di concetto e particolare, parti risultanti dalla scissione dell'idea stessa. Quindi si comprende perché l'opera d'arte presenti per Solger la totalità dell'idea in un frammento di materia (la contingenza dell'opera d'arte come oggetto creato), che viene elevato ad universale: "Se il rapporto tra il concetto ed il molteplice dev'essere concepito mediante l'idea questi opposti debbono essere ridotti ad un momento (*Moment*) di unità in cui scompaiono completamente come opposti relativi e, annientandosi come opposti, proprio con ciò rappresentano l'idea"²⁵. Proprio utilizzando l'accezione *Moment*, Solger conferma la volontà di dimostrare la portata rivelativa dell'opera d'arte, che nel momento diacronico è la totalità dell'idea nel susseguirsi dei momenti, nel divenire del molteplice. Solo ora è possibile puntare l'attenzione sulla sensibilità dell'opera d'arte e sull'umorismo che essa esprime.

L'umorismo

L'umorismo (*Humor*) è l'accezione della sensibilità, che accompagna l'opera d'arte giunta al suo massimo grado di espressività ontologica. La sintesi tra la facoltà divina della fantasia e l'attenzione al particolare, offerta dal contemplativo 'motto di spirito' (*Witz*) dell'artista permette la nascita di un'opera d'arte che umoristicamente, allarga la realtà fattuale mostrando come la forza universalizzante dell'idea sappia agire sulla totalità del finito.

Come afferma Solger, è nel carattere 'umoristico' dell'arte, che l'artista può esprimere, rifuggendo da tutto ciò che è 'interessante', dov'è possibile cogliere l'istante ironico rivelatore. L'"interessante", ossia il fissare capziosamente l'attenzione creatrice sui particolarismi, bloccherebbe la libera caduta dell'idea e porrebbe in primo piano solo l'utilità del finito che persisterebbe nella sua vuota caducità, lasciando parallelamente l'idea confinata nella sua astratta universalità. Si nota qui l'esplicito richiamo a Kant, "quando diceva che il bello deve piacere senza un interesse particolare"²⁶ anche se, allo stesso tempo, Solger nega una sussistenza di un bello naturale così come afferma un'esigenza oggettiva nella ricerca del bello da parte dell'artista. Il bello "soggettivo universale" di sapore kantiano sembra, ad un primo approccio, lontano da questa estetica teologica. Tuttavia la differenza non appare profondamente marcata, soprattutto per quanto riguarda l'accezione soggettiva del giudizio estetico. Ma forse è proprio lo statuto kantiano di 'giudizio' riguardante il bello ad allontanare maggiormente i due filosofi. Solger non è concentrato su ciò che è giudicato bello ma su ciò che è bello in quanto creatura artistica bella. L'artista è il tramite soggettivo attraverso il quale la bellezza prende forma ma l'opera d'arte compiuta è dimostrazione oggettiva della rivelazione divina nel finito. Quindi Solger non è concentrato sul 'senso comune' del giudizio estetico ma sulla sostanzialità ontologica dell'opera d'arte, formata dal processo demiurgico dell'artista. Ecco perché ciò che è bello, creato dall'occhio attento dell'artista de-

ve rifuggire da tutto ciò che è interessante, in quanto utile, dovendo preparare di conseguenza il luogo nel quale accada l'evento decisivo nell'istante della doppia negazione, testimonianza finita dell'infinito. Quello che intende Solger è che il particolare deve essere certamente implicato nell'oggettività stessa della creazione artistica ma non deve assolutamente essere ridotto a mezzo quando, in realtà, è il fine stesso della rivelazione eidetica. Un fine che ironicamente lascerà balenare il divino in una luce destinata a spegnersi, vinta dalla forza annichilente della temporalità diacronica. Da qui sorge la tragicità che in Solger non si contrappone all'umorismo ironico ma esprime il valore, in un certo senso, ambiguo dell'opera d'arte autentica, in tensione tra la forza dirompente dell'essenza colta nell'istante del farsi esistente e la durezza contingente della materia, attraverso la quale la bellezza si rifletterà, o meglio, si rifrangerà. Leggiamo, nel quarto dialogo dell'Erwin, che la luce dell'idea "deve necessariamente rifrangersi (*brechen sich*) solo in ciò che è individuale in modo così peculiare"²⁷. L'opera d'arte quindi è ironicamente presente proprio nella sua duplice natura inconciliabile, che si lascia scorgere dai due diversi e opposti punti di vista del finito e dell'infinito. Infatti, la filosofia di Solger non manca di sottolineare come, all'interno della sua dialettica, una concezione che assuma una salda armonia dalle stabili forme classiche manchi di fondamento poiché l'occhio umano stesso è un organo ironico che scorge nella finitudine dell'opera d'arte la sua primaria evidenza: la fisicità della creazione artistica è il tramite che lascia balenare la trascendenza dell'idea nel mondo in un istante (*Augenblick*) di eternità paradossalmente presente nel momento (*Moment*) irripetibile nella sua singolare esistenza. L'ironia è quindi ravvisabile in un'infinita oscillazione tra i due estremi, anzi è il movimento stesso tra finito e infinito che lascia tralucere l'idea, in una sorta di abbagliante lampo.

È da sottolineare come l'umorismo (*Humor*) che intende Solger non è da confondersi con la comicità né con "una stravaganza esteriore o particolare" o con una "stramba follia" bensì si tratta della rivelazione della divinità stessa nelle infinite maglie delle "cose diverse e molteplici" che vengono trattate, sì nella loro singola particolarità ma, allo stesso tempo, rapportate all'universalità dell'idea. L'umorismo è eletto a ideale cornice della rivelazione poiché è in esso che "ciò che è più comune e più sensibile riceve spesso tutta la forma e tutto il significato del divino"²⁸.

Umorismo e ironia sono i due concetti solgeriani, che delineano l'evento rivelatore essenzialmente contraddittorio del finito che nega se stesso per lasciare spazio all'infinito dell'idea e dell'infinito che nega se stesso per infondersi nel finito. L'ironia è la rivelazione osservata dal punto di vista dell'idea, l'umorismo dal punto di vista del sensibile temporale. Essi mostrano il movimento che permette al momento temporale, nel quale avviene la rivelazione, di fondarsi in un istante essenzialmente eterno. Sia ben inteso, anche l'istante rivelatore sarà soggetto al flusso della contingenza negatrice e di conseguenza mostrerà, nel modo più evidente, il suo tramonto perché l'idea che cade nel finito lascia traccia balenante ("il balenare, '*hervorleuchten*', dell'idea nell'esistenza"²⁹) di sé proprio nell'istante della bellezza, nel quale assume su di sé la tragica direzionalità della mortalità. Importante è notare che la doppia negazio-

ne presente nella dialettica duale solgeriana, prospetta una positività che in quanto tale non riconduce ad una riconciliante *Aufhebung*, che risolve definitivamente il movimento rivelatore in un ritorno all'assoluto, ma rimanda alla fondamentale contraddizione che regola il tempo diacronico del mondo del nulla, il luogo del "non" che permette il gioco rifrattivo della rivelazione, che solo in quel "non" può farsi esistente. Perciò si può intravedere anche nell'impianto solgeriano la presenza di una *Aufhebung*, che non è unica e irripetibile ma si fonda sul continuo brillante istantaneo accordo, che sottende all'intera creazione. È una *Aufhebung* che, una volta toccata la conciliazione di fenomeno ed essenza, al fine di testimoniare la totalità nello splendore dell'eternità dell'idea, inizia a vivere, o meglio inizia a morire, nella consequenzialità dei momenti, che succedendosi l'un l'altro accompagnano il tramonto della bellezza, eterna nell'istante e mortale come tutte le altre apparenze.

3. Conclusioni: ironia e umorismo come tragedia

82

Ci avviamo alla conclusione con le parole paradigmatiche di Adelbert / Solger nel secondo dialogo di *Erwin*: "Questa lancinante contraddizione, amici, vince ognuno, inconsciamente, con un dolore non solo intimo ma universale, un dolore che altri beni non possono lenire e ch'è eterno e indistruttibile, [è] la nullità stessa dell'idea che, nel suo prender corpo, viene insieme sottomessa al destino comune di ogni cosa mortale, ma con cui ogni volta muore un intero mondo animato da Dio. Questa è la vera sorte del bello sulla terra!"³⁰. Si nota come l'attenzione umoristica dell'artista e l'opposizione ironica, che si sviluppano nell'atto creativo siano per Solger gli elementi principali della visione tragica dell'arte, contrassegnata dal dolore "lancinante" della rivelativa contraddizione tra finito e infinito, tra un momento caduco della mortalità e l'istante eterno nel quale si appresta a morire "un intero mondo animato da Dio".

L'elemento tragico nasce poiché l'estetica di Solger non presuppone né un pensiero panteista né neoplatonico, ma una compenetrazione di divino e terreno attraverso l'esperienza del bello, necessaria per la rivelazione. Infatti, tale fusione universalizzante, in vista dell'espressione dell'idea nel "qui ed ora" è la su citata 'doppia negazione', che non si risolve in una statica e pacificatrice sintesi in cui scintilli stabilmente l'eterno, bensì "testimonia il prodigio per cui le rovine dell'idea fanno brillare in un istante l'unione perfetta di mortale ed eterno"³¹. Le rovine dell'idea appunto, e non l'idea in tutta la sua universale portata poiché l'istante eterno dell'unione perfetta è contemporaneamente un momento, che iscrive immediatamente l'idea stessa nel flusso perpetuo del tempo diacronico. La seconda negazione è il destino che subisce lo stesso frammento di finito, che viene innalzato ad idea e perciò negato nella sua contingenza. Solo nella visione tragica dell'arte, si può intendere la solgeriana 'apparenza assoluta' del bello. Fenomeno che si universalizza in un'idea che muore nel mondo del finito, per esprimersi agli occhi dell'uomo.

Concludiamo con un esempio decentrato rispetto alla contemporaneità sol-

geriana per evidenziare la portata universale delle osservazioni del nostro filosofo. Basti pensare ad un esempio umoristico per eccellenza, ovvero *La sedia* di Vincent van Gogh, descritta con le parole di Romano Guardini, che rilevano il contrasto umoristico tra la parzialità del particolare e la totalità dell'universale: "Un'autentica opera d'arte non è come qualsiasi fenomeno immediatamente percepito, una semplice porzione di ciò che esiste, ma è una totalità. Questa sedia dinanzi a me si trova in un contesto che si espande da ogni lato. Appena io la ritraggo con la macchina fotografica, il suo carattere di *porzione* si manifesta in modo netto. Se però la vede Vincent van Gogh, inizia fin dal suo primo sguardo un processo particolare: la sedia diviene il centro attorno a cui si riunisce nello spazio tutto il resto. [...] In tal modo ciò che si mostra nel quadro appare come una *totalità*."³² La sedia diviene così *la sedia*, ossia un mondo che racchiude nello spazio del quadro il tutto dell'idea. Van Gogh ha sicuramente conosciuto la sedia quale fenomeno tra gli altri ma il momento caduco dell'osservazione è stato illuminato dalla fantasia, così che la sua contemplazione artistica ha potuto cogliere, tramite il balzo del *Witz*, la bellezza dell'istante eterno dell'idea, che ha riversato tutta la propria essenza nell'umoristico particolare del dipinto. Richiamandoci all'estetica solgeriana, possiamo quindi constatare che ne *La sedia* di Van Gogh risplende la tragedia del bello, che sottende l'intera creazione dell'opera. L'idea si cala cioè nelle relazioni del finito, balena nell'oggetto rappresentato dal pittore e muore nella particolarità del momento donando l'istante eterno della bellezza, che riluce nella tela del pittore, che ha saputo contemplare l'evento con gli occhi della fantasia rivelatrice. È l'artista stesso che viene attraversato dall'idea, anzi ora possiamo affermare, dall'idea che *rovina* nel finito. Così l'artista inverte la sua creazione, che per questa ragione 'è' arte.

¹ G. MAHLER, *Seconda Sinfonia*, quinto movimento per orchestra, coro, soprano e contralto, tratto da *Aufersteh'n* di Klopstock.

² K. W. F. SOLGER, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, a cura di L. Tieck e F. v. Raumer, F. A. Brockhaus, Leipzig 1826, edizione anastatica Lambert Schneider, Heidelberg 1973, Band II, p. 64. Si cita qui la traduzione italiana a cura di Valeria Pinto, K. W. F. SOLGER, *Scritti filosofici*, Guida, Napoli 1995, p. 85.

³ Ivi, p. 187. Tr. it., cit., p. 157.

⁴ K. W. SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, a cura di K. L. Heyse, F. A. Brockhaus, Leipzig 1829, edizione anastatica Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, pp. 8 e 10. Si cita qui la traduzione italiana a cura di G. Pinna, K. W. F. SOLGER, *Lezioni di Estetica*, Aesthetica, Palermo 1995, pp. 33 e 34.

⁵ K. W. F. SOLGER, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, cit., p. 233. Tr. it., cit., p. 187.

⁶ Ivi, p. 234. Tr. it., cit., p. 188.

⁷ M. OPHALDERS, *Dialettica dell'ironia romantica. Saggio su K. W. F. Solger*, Clueb, Bologna 2000, p. 47.

⁸ K. W. F. SOLGER, *Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, a cura di W. Henckmann, W. Fink Verlag, München 1970, p. 116. Si cita qui la traduzione italiana a cura di M. Ravera, K. W. SOLGER, *Erwin, quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, Morcelliana, Brescia 2004, p. 123.

⁹ Cfr. M. RAVERA, Premessa alla tr. italiana di *Erwin*, p. 11.

¹⁰ K. W. F. SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit., p. 186. Tr. it., cit., p. 139.

¹¹ Ivi, p. 185. Tr. it., cit., p. 139.

¹² Ibidem.

¹³ K. W. F. SOLGER, *Erwin*, cit., p. 168. Tr. it., cit., p. 159.

¹⁴ K. W. F. SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit., pp. 198-199. Tr. it., cit., p. 147. Già in questa affermazione, Solger definisce l'umorismo, il particolare che contiene l'universale. Fantasia, Witz e umorismo sono tre facoltà strettamente legate nella creazione artistica quindi, trattandone una, non si può evitare di chiamare in causa anche le restanti.

¹⁵ K. W. F. SOLGER, *Erwin*, cit., p. 201. Tr. it., cit., p. 189.

¹⁶ Ivi, p. 202. Tr. it., cit., p. 190.

¹⁷ La differenza dell'universale del concetto da quello dell'idea non è argomentata chiaramente da Solger. L'idea è totalità di concetti e molteplicità. È certo che la rivelazione nell'opera d'arte debba riguardare l'idea nella sua totalità, calata nel particolare.

¹⁸ K. W. F. SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit., p. 189. Tr. it., cit., p. 141.

¹⁹ Ivi, p. 127. Tr. it., cit., pp. 104 e 106.

²⁰ Ivi, p. 131. Tr. it., cit., p. 107.

²¹ Cfr. L. LOTITO, *Presenza del simbolo. Alcune osservazioni a partire dalla riflessione di K. W. F. Solger sul simbolo e sull'allegoria*, "Estetica" 1/2003, pp. 17-40.

²² K. W. F. SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit., p. 142. Tr. it., cit., p. 113.

²³ Ivi, p. 143. Tr. it., p. 114.

²⁴ K. W. F. SOLGER, *Erwin*, cit., pp. 361 e 365. Tr. it., pp. 318 e 321.

²⁵ K. W. F. SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit., pp. 224-225. Tr. it., cit., p. 160.

²⁶ Ivi, p. 164. Tr. it., cit., p. 126.

²⁷ K. W. F. SOLGER, *Erwin*, cit., p. 353. Tr. it., cit., p. 311.

²⁸ Ivi, p. 352. Tr. it., cit., p. 311.

²⁹ K. W. F. SOLGER, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Über die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie, besonders in unserer Zeit*, cit., Band II, p. 92. Tr. it., cit., p. 101.

³⁰ K. W. F. SOLGER, *Erwin*, cit., p. 185. Tr. it., cit., pp. 177-178.

³¹ J. COLETTE, *Enthousiasme et ironie. La dialectique artistique selon Solger*, "Les études philosophiques", III 41, 1992, pp. 487-498, p. 492.

³² R. GUARDINI, *Über das Wesen des Kunstwerks*, Reiner Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1965.