

**Rapporto tra *Genio e Follia* in Schopenhauer nei paragrafi de *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione***

*Giancarlo Colagrossi*

Infine c'è una parte importante per le riflessioni successive, cioè il rapporto tra genio e follia.

“che genialità e follia abbiano un momento di tangenza e che anzi sconfinino per certi aspetti l’una nell’altra è stato sottolineato spesso [...] Intanto io voglio esporre, il più brevemente possibile, la mia opinione sul fondamento puramente intellettuale di quell’affinità tra genialità e follia [...] Ma questo rende necessario che si prenda brevemente in esame anche la follia stessa. Una visione chiara e compiuta dell’essenza della follia, un concetto corretto e trasparente di che cosa distingue davvero l’uomo privo di senno da quello sano di mente non sono stati, a quanto ne so, ancora raggiunti.”

Qui (e Freud apprezza) la follia viene collegata ad un problema della memoria.

“Non si può negare che i folli siano dotati di ragione e di intelletto: essi sono in grado di esprimersi e di comprendere e spesso sanno trarre correttamente delle conclusioni; inoltre, di regola, riescono a cogliere perfettamente sia ciò che è presente, sia la connessione tra causa ed effetto. Le visioni [...] non sono affatto comunemente un sintomo della follia: il delirio falsifica la percezione, la follia i pensieri. Il più delle volte, in realtà, i folli non sbagliano nella conoscenza di ciò che è immediatamente presente; il loro farneticare si riferisce piuttosto sempre a ciò che è assente e passato, e solo per questa via alla sua relazione con il presente. mi sembra perciò che la loro malattia riguardi soprattutto la memoria; non, in effetti, nel senso che essa manchi loro del tutto, poiché molti di loro sanno molte cose a memoria e alle volte riconoscono persone che non vedono da molto tempo, ma piuttosto nel senso che in essi il filo della memoria si è spezzato, è andata perduta la sua concatenazione costante, e ogni regolare e coerente richiamo al passato per loro è diventato impossibile. singole scene isolate del passato possono anche presentarglisi correttamente come singole scene presenti; ma, risalendo all’indietro, hanno delle lacune che riempiono con invenzioni che o sono sempre le stesse e diventano così delle idee fisse – e in questo caso abbiamo la monomania, la melanconia –, o sono ogni volta diverse, come eventi casuali che durano un istante – nel qual caso il loro male si chiama demenza, *fatuitas*.”

Il filo della memoria si è spezzato, hanno lacune in questa memoria e queste lacune vengono sostituite con delle idee fisse, idee che spesso sono invenzioni.

Poi cerca una spiegazione del perché:

“Il fatto che violente sofferenze spirituali, terribili avvenimenti inattesi, producano spesso la follia, io lo spiego così: ogni sofferenza è sempre, in quanto è un avvenimento reale, limitata al presente; essa è dunque solo transitoria e, quindi, non è mai eccessivamente grave; il dolore diventa insopportabile solo quando è permanente; in quanto tale, però, esso è solo un pensiero e si trova perciò nella memoria. ora, se una pena, una dolorosa consapevolezza, o un ricordo di questo genere sono così strazianti da risultare assolutamente intollerabili e da minacciare che l’individuo soccomba, la natura, presa dall’angoscia, ricorre alla follia come ultimo strumento per salvargli la vita: la mente, torturata in modo così crudele, spezza, | per dir così, il filo della sua memoria, riempie le lacune con immagini fittizie e si rifugia nella follia per sfuggire a un dolore spirituale che oltrepassa le sue forze, proprio come accade quando si amputa un arto colpito dalla cancrena e lo si sostituisce con un arto artificiale fatto di legno.”

Il problema del dolore non è il presente ma il fatto che esso viene conservato nella memoria, è in questo modo che appunto diventa permanente.

Qual è la connessione tra il folle e il genio?

“Se dunque vediamo che il folle ha, come abbiamo indicato, una conoscenza corretta del presente nella sua singolarità e anche di qualche singolo elemento del passato, ma non comprende la loro connessione, la loro

relazione e perciò cade in errore e vaneggia, ebbene, proprio questo è il suo punto di contatto con l'individuo di genio: anche costui, trascurando la conoscenza delle relazioni conformi al principio di ragione per vedere e cercare nelle cose solo le loro idee, per afferrare la loro autentica essenza così come gli si rivela intuitivamente, di modo che una sola cosa rappresenta la sua intera specie (sí che, come dice Goethe, un solo caso vale per mille) –, anche l'individuo di genio, dico, in questo modo perde di vista la conoscenza della relazione che lega l'una all'altra le cose; il singolo oggetto della sua contemplazione o il presente che egli percepisce in modo eccessivamente vivace gli si presentano in una luce così chiara che gli altri anelli della catena alla quale appartengono si vengono a trovare nell'ombra, il che produce dei fenomeni che hanno con quelli della follia una somiglianza che è stata riconosciuta da tempo. Ciò che in una singola cosa non esiste, se non in modo incompiuto e indebolito dalle modificazioni, viene elevato alla compiutezza dell'idea dal modo in cui la considera il genio; egli vede quindi dappertutto solo gli estremi e, proprio per questo, il suo agire si spinge all'estremo: non sa cogliere la giusta misura, manca di moderazione, e il risultato è quello che abbiamo detto. conosce | in modo compiuto le idee, ma non gli individui. Perciò, come è stato osservato, un poeta può conoscere in modo profondo e radicale l'uomo, molto male, invece, gli uomini; egli si lascia facilmente ingannare e diviene lo zimbello dei furbi.”

### PARAGRAFO 37

Qui Schopenhauer si pone il problema della differenza tra il genio e il fruitore di un'opera di genio. Si occupa del problema della sensibilità comune per il bello e per il sublime.

Abbiamo detto che il genio ha le capacità di conoscere non le singole cose ma le loro idee, e quindi ha la capacità di elevarsi da soggetto della volontà a puro soggetto del conoscere. Questa capacità di cogliere le idee ed elevarsi oltre la volontà:

“deve trovarsi, sia pure a un grado più basso e diverso, anche in tutti gli altri uomini; se così non fosse, infatti, essi sarebbero incapaci di godere le opere d'arte quasi quanto di produrle e, in generale, non avrebbero alcuna sensibilità per il bello e per il sublime”

Il punto è: se la capacità di contemplare le idee non fosse presente anche nell'individuo comune, seppure in un grado più basso, noi non solo non saremmo capaci di produrre le opere d'arte, ma non sapremmo nemmeno goderne.

“Dobbiamo ammettere, perciò, che la capacità di riconoscere nelle cose le loro idee, [...] sia presente in tutti gli uomini.”

“Il genio, rispetto agli altri, ha solo il vantaggio di possedere quella capacità a un grado più elevato e in modo più stabile, il che gli permette di unire ad essa la riflessione necessaria a riprodurre in un'opera creata a proprio arbitrio ciò che egli ha conosciuto in questo modo: questa riproduzione costituisce l'opera d'arte.”

Questa capacità che il genio ha in misura molto maggiore dell'uomo comune gli consente di riprodurre in un'opera, cioè in una cosa creata a proprio piacimento, l'idea che è ha conosciuto. La riproduzione dell'idea nell'opera d'arte recluta la tecnica artistica, ne ha bisogno. Quindi, l'opera d'arte è la riproduzione di un conosciuto mediante contemplazione intuitiva, la riflessione necessaria a tale riproduzione è aggiunta dal genio al fine di creare tale riproduzione, dovrebbe dunque trattarsi qui di una spiccata intuizione intellettuale, cioè è l'intuizione empirica che ci consente di realizzare praticamente l'idea. Quindi il genio dovrebbe essere questa unione di intuizione assoluta e una *non comune* intuizione empirica, cioè una talentuosa intuizione intellettuale per riprodurre tecnicamente la visione dell'idea.

“Tramite l’opera d’arte il genio comunica l’idea agli altri.”

Poi aggiunge che il piacere estetico non necessariamente è solo piacere artistico, perché il piacere estetico può essere raggiunto anche dall’intuizione della natura e della vita, oltre che dell’opera d’arte. L’opera d’arte è intesa da Schopenhauer semplicemente come un mezzo che facilita quel tipo di conoscenza in cui consiste il piacere estetico. Ricordiamoci che per Schopenhauer il piacere estetico consiste in un tipo di conoscenza, in un modo di conoscere, in un modo di considerare le cose oggettivamente, che non soltanto il genio possiede per eccellenza, ma anche noi fruitori dobbiamo pur possedere, sebbene in misura minore. Naturalmente, l’idea si rivela più facilmente nell’opera d’arte, l’opera d’arte è un facilitatore del piacere estetico, cioè si rivela più puramente nell’opera d’arte che nella natura, perché il compito dell’artista è proprio quello di purificare l’idea dalla realtà. Cioè, l’artista è capace di restituirci l’idea più puramente della natura. Nella natura l’idea è turbata da elementi contingenti inessenziali, mentre il genio ci restituisce l’idea della sua purezza ed essenzialità. L’artista, attraverso i suoi occhi, ci consente di gettare uno sguardo *dentro* al mondo. Cioè, ci consente di coglierne l’essenza in quanto rappresentata nel modo più adeguato. Cioè, innanzitutto ci sottrae al tormento della volontà, proponendoci un quietivo della volontà, che è appunto la contemplazione estetica, e poi ci fornisce la rappresentazione più adeguata, cioè più immediata della volontà: ecco lo *sguardo dentro al mondo*. Ci offre lo specchio più terso possibile della volontà. Quindi, il genio ha due capacità: una innata e una acquisita. Quella innata, che non può essere acquisita, è la visione delle idee, questa capacità di contemplazione, questa capacità di elevarsi al di sopra della volontà e di sciogliere la conoscenza dalla volontà; la capacità acquisita è la tecnica artistica, che è quella che ci consente di riprodurre propriamente l’idea dell’oggetto.

Nei paragrafi successivi Schopenhauer analizza il bello e il sublime, come fanno tutte le teorie estetiche di quel periodo. Però si allontana, come vedremo, da Kant nella descrizione del bello e del sublime.

[Ripresa paragrafo 36]

“Quando la follia raggiunge un grado elevato, la memoria si dissolve completamente, ragion per cui il folle diventa del tutto incapace di riferirsi a qualcosa di assente o a qualcosa di passato ed è invece determinato in tutto e per tutto dal capriccio del momento,”

Il folle ha perso la ragione, e la ragione è proprio quell’aspetto della mente che in Schopenhauer è responsabile del rapporto con il passato e con il futuro e che ci distingue dall’animale non umano. In questo il folle, infatti, ha un’affinità con l’animale: ha perso la ragione e quindi la conoscenza del folle ha in comune con quella dell’animale il fatto di essere limitata al presente (quella dell’animale non umano lo è per natura, quella del folle lo è diventata).

La mente, per evitare la morte, quindi come strategia di conservazione, spezza il filo della memoria. Questa è la genesi della follia.

L’affinità tra folle e genio è che anche l’individuo di genio come il folle non ha facilità a seguire le concatenazioni nel passato e nel futuro, perché sono governate dal principio di ragione e il genio è rapito dalla contemplazione dell’idea, che è fuori dal principio di individuazione. In questo senso anche il genio è inchiodato al presente, cioè è legato al singolo oggetto della sua contemplazione presente, che percepisce in modo eccessivamente vivace, dice Schopenhauer. Oltre a questo, la conoscenza delle idee lo rende meno capace di conoscere i singoli individui, e quindi viene facilmente ingannato, diventa “lo zimbello dei furbi”.

## PARAGRAFO 38

Enuncia le due componenti insuperabili di quella che chiama *die aesthetische Betrachtungsweise*, cioè il modo di considerazione estetico:

- “la conoscenza dell’oggetto non come singola cosa, ma come idea platonica, ossia come forma permanente di tutte le cose della stessa specie”
- La coscienza “di chi non conosce come individuo, ma come puro soggetto della conoscenza, privo di volontà.” Noi sappiamo che per conoscere l’idea anche l’individuo deve rompere il proprio rapporto con la volontà, il che significa che il soggetto della conoscenza deve separarsi dal soggetto volente; la conoscenza deve rompere la propria connessione con il corpo, quindi con la volontà.

La condizione di questa modalità di conoscenza è che deve essere *abbandonata* quella modalità di conoscenza che si basa sul principio di ragione, che è la sola che si ponga al servizio della volontà come della scienza. Quindi deve essere messa “da parte quella modalità della conoscenza che si basa sul principio di ragione, la quale è viceversa la sola che si ponga al servizio della volontà come della scienza.”

Poi fa un piccolo intermezzo sulla volontà, ed è importante perché introduce due elementi importanti: la definizione del dolore e della noia.

“ogni volere scaturisce dal bisogno, dunque dalla mancanza, | dunque dalla sofferenza. L’appagamento mette fine ad essi;”

Il pessimismo di Schopenhauer è fondamentalmente questo: l’essere umano è essenzialmente volontà, la volontà però significa bisogno, e se non ho sofferto, e quindi ogni volontà si basa su una mancanza, cioè su una sofferenza. La definizione della volontà qui è una tensione crescente e dolorosa la quale deve essere scaricata, e cioè trovare una sua quiete, nell’appagamento (pensiamo ai due desideri fondamentali che definiscono la nostra vita di soggetti volenti, che sono la fame e il sesso).

“tuttavia, per un desiderio che viene soddisfatto, almeno dieci non lo sono; inoltre il desiderio dura a lungo e le richieste tendono all’infinito, mentre la soddisfazione è di breve durata e concessa con avarizia. Anzi, la stessa soddisfazione finale è solo apparente: il desiderio appagato lascia subito il posto a un desiderio nuovo;”

Schopenhauer dopo dirà che la distanza tra desiderio e appagamento si chiama dolore, e la distanza tra l’appagamento di un desiderio e l’insorgere di un nuovo desiderio si chiama noia, perché è anche importante che non solo ci sia rapidità nell’appagamento del desiderio, ma anche che i desideri si succedano l’uno all’altro con un certo ritmo, perché se dall’appagamento del primo desiderio e l’insorgere del secondo passa troppo tempo, subentra il *languor*, cioè la noia, che è brutta quanto il dolore. Se noi siamo e rimaniamo dipendenti dalla volontà, il ragionamento che fa Schopenhauer è: si può trovare pace se si rimane dipendenti dalla volontà? L’idea è cercare quali siano queste strategie di allontanamento di tentativi di disinnescare questo rapporto interminabilmente doloroso con la volontà. Stiamo vedendo che Schopenhauer nel terzo libro ce ne sta descrivendo uno, cioè l’arte che però è un sollevamento da questa ruota soltanto temporaneo.

“Una soddisfazione duratura e imm modificabile non ce la può dare il conseguimento dell’oggetto del volere, qualsiasi esso sia: essa somiglia piuttosto sempre e solo all’elemosina che si getta al mendicante e che prolunga oggi la sua vita per protrarre sino a domani i suoi tormenti.”

Se noi rimaniamo attaccati alla volontà non c’è salvezza. La soluzione è redimersi dalla volontà.

“Quindi, sino a che la nostra coscienza è saturata dalla nostra volontà, sino a che siamo consegnati all’impulso dei desideri, che è perennemente accompagnato da speranza e da timore, sino a che siamo soggetti del volere, non ci è concessa alcuna felicità duratura né alcuna quiete.”

Quello che andiamo cercando è un acquietamento definitivo.

“Andare a caccia o darsi alla fuga, temere una sciagura o tendere al godimento sono essenzialmente la stessa cosa: la cura di una volontà che esige sempre di nuovo e che, in qualsiasi forma si presenti, riempie e agita incessantemente la coscienza; senza quiete, però, non è possibile alcun vero benessere. Così il soggetto del volere rimane sempre legato alla ruota di Issione, attinge sempre con il setaccio delle Danaidi<sup>70</sup>, è tantalo che eternamente si strugge. Quando però un’occasione esteriore o una disposizione interiore ci sottraggono improvvisamente all’infinita corrente del volere, quando la conoscenza ci strappa alla schiavitù della volontà, e la nostra attenzione non si rivolge più ai motivi del volere, ma concepisce le cose come libere dalla loro relazione con la volontà, vale a dire che le considera senza interesse, senza soggettività, in modo puramente oggettivo, dandosi completamente ad esse in quanto pure rappresentazioni, non in quanto motivi.”

La contemplazione delle idee prevede che l’individuo si trasformi, cioè venga elevato ossia che la sua conoscenza si renda indipendente dalla volontà. Questo significa che gli oggetti in cui contempliamo l’idea, ovvero gli oggetti d’arte, sono slegati dalla relazione con tutte le altre cose, perché appunto sono colti al di là del principio di individuazione, e quindi non sono più oggetto dell’interesse della volontà, perché quello che viene contemplato dal genio e colto dal fruitore dell’arte è volontà meramente rappresentata. E quindi l’oggetto d’arte, in cui noi vediamo riprodotta l’idea dal genio, non agisce più sulla volontà come motivo, cioè non muove più la volontà, ma è pura rappresentazione, cioè è volontà adeguatamente rappresentata. E quindi è quietivo, cioè quell’oggetto come motivo viene disinnescato e diviene un quietivo, non muove più la volontà: siamo immersi in quella che Schopenhauer sta per chiamare **pura (Reine) contemplazione**. Infatti, scrive:

“allora ci si presenta tutto d’un tratto spontaneamente quella quiete che sulla prima via, la via del volere, avevamo cercato continuamente e che ci era sempre sfuggita via, e ci sentiamo davvero bene.”

Ecco il benessere che risulta dallo sganciarsi della conoscenza dalla volontà.

Schopenhauer si esprime anche così:

“in quell’istante noi siamo liberi dalla spregevole pressione della volontà [...] la ruota di Issione si arresta.”

Queste sono, quindi, le condizioni indispensabili per la conoscenza dell’idea come pura contemplazione.

“Ma questa è appunto la condizione che sopra ho descritto | come indispensabile per la conoscenza dell’idea come pura contemplazione, assorbimento nell’intuizione, perdersi nell’oggetto, oblio di ogni individualità, soppressione della modalità di conoscenza conforme al principio di ragione e che afferra soltanto le relazioni; una condizione nella quale a un tempo e indissolubilmente la singola cosa intuita si eleva all’idea della sua specie e l’individuo conoscente a puro soggetto del conoscere libero dalla volontà, in modo che l’una e l’altro, in quanto tali, non si trovano più nella corrente del tempo e di tutte le altre relazioni.”

È importante quindi capire che la contemplazione di un oggetto d’arte è sempre la contemplazione di un singolo oggetto, in cui però il genio è riuscito a riprodurre l’idea che ha contemplato, e quindi ci *comunica* quell’idea che a noi non è accessibile, perché non abbiamo il genio artistico. L’oggetto dell’arte è il modo in cui il genio comunica a noi fruitori dell’arte non geniali la visione che ha avuto, cioè la contemplazione dell’idea. Per questo

---

<sup>70</sup> Si tratta di tre personaggi mitologici: Issione fu legato da Zeus a una ruota di fuoco che girava eternamente nel cielo; le figlie di Danao furono condannate ad attingere l’acqua servendosi di vasi privi di fondo, tantalo a non poter né bere né mangiare, pur essendo immerso nell’acqua e avendo dei frutti che pendevano a poca distanza da lui, ma che si ritraevano a ogni suo tentativo di afferrarli.

Schopenhauer dice che l'arte serve per comunicare la contemplazione delle idee che il genio ha acquisito, di cui è stato capace.

L'oggetto d'arte è come se venisse strappato alla rete del principio di ragione, cioè alla nostra conoscenza intellettuale comune.

Poi si chiede: chi ha la forza di trattenersi a lungo in tale dominio in cui si è liberi dalle passioni?

“non appena si riaffaccia alla coscienza una qualche relazione degli oggetti puramente intuiti con la nostra volontà, con la nostra persona, l'incantesimo si spezza: veniamo ricacciati nella conoscenza governata dal principio di ragione, non conosciamo più l'idea, ma solo la singola cosa, l'anello di una catena alla quale noi stessi apparteniamo, e siamo riconsegnati a tutte le nostre disgrazie.

Quindi sottolinea il carattere provvisorio di questa emancipazione della conoscenza dalla volontà.

“La maggior parte degli uomini, mancando completamente di oggettività, ossia di genialità, si trova quasi sempre a questo punto.”

Cioè la maggior parte degli individui è attaccata alla propria soggettività volente, e quindi manca di oggettività, nel senso che non è capace di elevarsi a quella condizione in cui la conoscenza è libera dalla volontà.

Poi c'è una parte sul ricordo che è interessante da un punto di vista fenomenologico. L'idea che quando noi ricordiamo il passato, dice Schopenhauer, molto spesso una sorta di autosuggestione ce lo fa intendere come un paradiso perduto. Questo perché la memoria ci riporta gli oggetti senza il soggetto della volontà, è come se ci ricordassimo di noi nel passato unicamente come rappresentazioni e non come soggetti volenti, e quindi ci dimentichiamo delle sofferenze che al tempo abbiamo patito.

“La fantasia ci restituisce solo l'aspetto oggettivo, e noi ci immaginiamo che esso allora ci stesse di fronte con la stessa purezza, senza relazioni con la volontà, come ce lo raffiguriamo adesso nella fantasia; e invece la relazione degli oggetti con il nostro volere ci tormentava allora così come ci tormenta adesso.”

È per questo che siamo così facilmente disposti alla *lamentatio temporis*. Perché, secondo questa spiegazione, il ricordo ci restituisce il lato oggettivo della cosa, cioè soltanto la rappresentazione, mentre ci nasconde i patimenti della volontà, che diventano incredibilmente affievoliti. Questo “errore di prospettiva” ci sollecita la *lamentatio* sul tempo presente.

Quindi, abbiamo detto: quando siamo capaci di elevarci o come genio artistico, o molto più frequentemente come fruitori dell'arte, e di fronte a noi contempliamo un oggetto in cui è raffigurata l'idea, cioè l'oggetto al di fuori delle relazioni del principio di individuazione, allora non siamo più soggetti della volontà, cioè non siamo più soggetti *alla* volontà, ma siamo puri soggetti della conoscenza.<sup>71</sup>

PARAGRAFO 39

---

<sup>71</sup> Il fatto che la contemplazione artistica fosse una contemplazione disinteressata lo aveva già detto Kant: l'interesse non può mai essere il principio di determinazione del giudizio sul bello. Quando noi consideriamo un oggetto bello lo facciamo non considerando l'interesse in quella cosa. Non è l'interesse che determina il nostro giudizio sul bello. Kant, tuttavia, diceva che non vuol dire che in un oggetto bello non possiamo avere interesse, ma non è questo interesse che determina il nostro giudizio sulla bellezza di quel quadro.

In questo paragrafo Schopenhauer comincia a parlare del **sublime**. Schopenhauer dice che il piacere estetico è:

“quel piacere che è gioia del puro conoscere intuitivo come tale, contrapposto alla volontà, si connette, ponendosi con esse in una relazione immediata, la spiegazione che segue di quello stato d’animo che è stato chiamato il sentimento del sublime.”

Segue la definizione del sublime.

“Se ora, però, quegli stessi oggetti le cui forme espressive ci invitano alla pura contemplazione si mostrano ostili alla volontà umana in generale, così come essa si presenta nella sua oggettività, ossia nel corpo umano; se quegli oggetti le si | contrappongono, se la minacciano con una superiorità capace di vincere ogni resistenza o se, con la loro grandezza smisurata, lo riducono al nulla; e se, malgrado ciò, chi contempla non rivolge la sua attenzione a queste relazioni che si impongono in modo ostile alla sua volontà, ma, sebbene le percepisca e le riconosca, distoglie consapevolmente il proprio sguardo da esse e, nel mentre si strappa con violenza dalla propria volontà e dalle sue relazioni e si consegna unicamente alla conoscenza, contempla pacatamente, come puro soggetto del conoscere, proprio quegli oggetti che per la volontà sono così paurosi, afferrandone solo l’idea estranea a ogni relazione e perciò soffermando - si volentieri a considerarli, e sentendosi di conseguenza, proprio perciò, condotto al di sopra di se stesso, della propria persona, del proprio volere e di ogni volere, allora a colmarlo è il sentimento del sublime; egli si trova in uno stato più elevato, e perciò si dice sublime anche l’oggetto che ha occasionato quello stato.”

Il sentimento del sublime, secondo l’esempio kantiano che anche qui ha in mente Schopenhauer, è un individuo che sta di fronte ad un mare in tempesta, ma non si deve trovare sulla barca nel mare in tempesta, ma si trova al riparo (magari su un faro). Quindi, si sente minacciato nel corpo, la sua volontà, da questa potenza enorme della natura che potrebbe distruggerlo, ma proprio per questo percepisce per contrasto il fatto che la conoscenza sia capace di distaccarsi dalla volontà così minacciata. Kant diceva che di fronte al mare in tempesta l’individuo coglie la superiorità della propria destinazione metafisica, cioè il fatto di essere un individuo intellegibile e non soltanto soggetto agli elementi della natura. Quindi in Kant l’idea è che l’essenza intellegibile dell’essere umano è sciolta, è capace di rendersi indipendente da quella naturale. Schopenhauer dice che nel momento in cui di fronte a una minaccia alla volontà, l’individuo coglie in sé la capacità che la conoscenza ha di rendersi indipendente dalla volontà, questo spettacolo scatena il sentimento del sublime. Tutto questo deve essere possibile non attuale, senno l’individuo sarebbe in pericolo, e non si interesserebbe della contemplazione del sublime. La volontà deve essere solo nell’immaginazione in pericolo.

È come se di quella volontà, così potente che si manifesta nella natura che minaccia il corpo, la conoscenza cogliesse solo la rappresentazione. E quindi il sentimento del sublime sta in questa capacità di rendere la conoscenza indipendente dalla volontà.

Nel sublime ciò che viene messo in scena è un **contrasto** tra la conoscenza e la volontà, tra il puro soggetto del conoscere e il soggetto volente. In Kant, invece, viene messo in scena il contrasto tra la natura, e quindi l’individuo come parte della causalità della natura, e la sua distinzione morale metafisica, cioè il fatto che l’individuo partecipa del regno noumenico della ragione. Il sublime mette in scena un contrasto, in cui l’individuo umano con la sua specificità risulta naturalmente vincitore, perché la conoscenza, per come si esprime nell’essere umano, è capace di liberarsi dalla volontà. Quindi è un contrasto in cui emerge la superiorità del soggetto conoscente, su quello volente.

“Ciò che dunque distingue il sentimento del sublime da quello del bello è che nel bello il puro conoscere ha preso il sopravvento senza lotta, mentre la bellezza dell’oggetto, ossia la sua caratteristica di agevolare la conoscenza della sua idea, ha allontanato senza contrasto, e quindi senza che lo si potesse avvertire, anche la volontà e la conoscenza delle relazioni ad essa asservite dalla coscienza, e, in questo modo, l’ha lasciata come puro soggetto del conoscere, così che della volontà non rimane nemmeno il ricordo; nel sublime invece quello stato del puro conoscere viene conseguito anzitutto solo attraverso un distacco cosciente e violento da quelle



relazioni del medesimo oggetto con la volontà che sono conosciute come sfavorevoli, attraverso un libero, cosciente elevarsi al di sopra della volontà e della conoscenza che ad essa si riferisce.”

Nel bello c'è solamente la contemplazione dell'idea nell'oggetto, da parte del fruitore ma anche da parte del genio.

“Questa elevazione deve non solo essere conseguita in modo consapevole, ma deve anche essere mantenuta nella consapevolezza, ed è perciò accompagnata da un continuo ricordo della volontà; non però dal ricordo di un volere particolare, individuale, come il timore o il desiderio, bensì del volere umano in quanto tale, così come è espresso in generale nella sua oggettività, nel corpo umano.”

Subito dopo Schopenhauer dice che le condizioni del provare un sentimento del sublime non devono essere minacciate da un pericolo reale altrimenti l'impressione del sublime va perduta e fa posto all'angoscia.

“Posto che un singolo atto reale della volontà metta piede nella coscienza in forza di un effettivo tormento personale e di un pericolo proveniente dall'oggetto, ecco che la volontà individuale, effettivamente scossa, prende subito il sopravvento, la quiete della contemplazione diventa impossibile, l'impressione del sublime va perduta e fa posto all'angoscia,”

Poi fa tre esempi. [in autonomia]

Vediamo una spiegazione più precisa.

“Di fronte a uno spettacolo di questo genere lo spettatore imperturbato acquisisce nel modo più chiaro la consapevolezza della duplicità della propria coscienza: sente se stesso | contemporaneamente come individuo, come fragile manifestazione fenomenica della volontà, che può essere mandata in frantumi dal più piccolo colpo di quelle forze, inerme di contro alla potenza della natura, dipendente, in balia del caso, un nulla evanescente di fronte a potenze inaudite; e d'altra parte egli, allo stesso tempo, sente se stesso come esterno e sereno soggetto del conoscere<sup>72</sup>, che, come condizione di tutti gli oggetti, è il sostegno proprio di questo mondo nella sua interezza: sente che la paurosa lotta della natura non è che una sua rappresentazione, e che egli, quanto a sé, è impegnato nella quieta visione delle idee, libero ed estraneo a ogni volere e a tutte le necessità. È questa l'impressione piena del sublime, prodotta qui dalla vista di una potenza che minaccia di annientare l'individuo e che è senza confronto superiore a lui.”

Il meccanismo del sublime matematico. [in autonomia]

“vale a dire che esso scaturisce, qui come dappertutto, dal contrasto fra l'insignificanza e la dipendenza [non “l'indipendenza”, come scritto sul libro] del nostro io individuale, come manifestazione fenomenica della volontà, e la coscienza che abbiamo di noi stessi come puri soggetti del conoscere.”

“La nostra spiegazione del sublime si può estendere addirittura anche all'ambito dell'etica, cioè a quello che si è soliti indicare come il carattere sublime. anch'esso, infatti, si produce quando la volontà non viene eccitata da quegli oggetti che pure parrebbero atti a eccitarla, in quanto il conoscere mantiene anche qui il sopravvento.”

---

<sup>72</sup> Fa propriamente esperienza, attraverso un contrasto, della capacità di elevarsi in quanto soggetto puro del conoscere dall'essere soggetto al/del volere.

Il **carattere sublime** è quello che domina la propria volontà così tanto da non farsi eccitare da quegli oggetti che dovrebbero eccitarla. Il carattere sublime è quello di chi manifesta la capacità di rendere indipendente la propria conoscenza dalla volontà. è quello di cui colui che manifesta l'indipendenza della testa dal cuore.

“Un carattere di questo genere considererà dunque gli uomini da un punto di vista puramente oggettivo, e non già secondo i rapporti che essi potrebbero avere con la sua volontà; potrà notarne, per esempio, i difetti, persino il loro odio e la loro ingiustizia nei suoi confronti, senza per questo sentirsi spinto a sua volta all'odio;”

Il carattere sublime è quello che considera gli oggetti, soprattutto gli altri, dal punto di vista oggettivo, e quindi ne coglie l'egoismo, l'odio (ecc...) ma non si sente spinto a rispondere in quei termini.

“potrà vederne la fortuna, senza per questo provare invidia; potrà riconoscerne le qualità, senza per questo desiderare di avere con loro un rapporto più intimo; potrà apprezzare la bellezza delle donne senza desiderarle. la propria felicità o infelicità personale non lo toccherà più di tanto, ed egli somiglierà piuttosto all'orazio shakespeariano, così come lo descrive Amleto<sup>73</sup>. Poiché nel corso della sua vita e nelle sue sventure egli scorgerà meno il suo proprio destino individuale di quello dell'umanità in generale<sup>74</sup>, e di conseguenza si comporterà più come uno che conosce che come uno che patisce.”

È l'esempio di un carattere *che si comporta* da puro soggetto del conoscere. Questo contribuirà a capire come si comporta l'asceta e se l'asceta sia un individuo che esce fuori dalla vita pur essendo una specie di morto vivente, o se sia piuttosto un individuo che si comporta oggettivamente, quindi un carattere sublime.

#### PARAGRAFO 40

Questo paragrafo si occupa del **seducente**: il vero e proprio opposto del sublime.

“con questa parola io indico ciò | che eccita la volontà con la promessa di esaudirla, di appagarla immediatamente”

Qui troviamo la spiegazione completa di questa opposizione, che ricalca quella genitali-cervello, testa-cuore, ma che è anche testa-genitali.

“Il sentimento del sublime deriva dal fatto che una cosa assolutamente ostile alla volontà diventa oggetto di pura contemplazione, la quale poi può essere mantenuta solo con un distacco completo dalla volontà e una elevazione al di sopra del suo interesse, il che costituisce appunto l'aspetto sublime di questo stato d'animo. Il seducente, al contrario, distoglie lo spettatore dalla pura contemplazione che è richiesta per ogni concezione del bello, in quanto ne eccita necessariamente la volontà per mezzo di oggetti che la allettano immediatamente, così che l'osservatore non rimane più puro soggetto del conoscere, ma diventa invece il soggetto, bisognoso e dipendente, del volere.”

Il seducente è proprio l'opposto speculare del sublime.

Incolpa anche le nature morte dei Fiamminghi, che distolgono dalla pura contemplazione estetica:

---

<sup>73</sup> «perché tu sei stato | come chi, di tutto soffrendo, non soffre nulla, | un uomo che i colpi e i favori della Fortuna | li ha presi con eguale gratitudine»

<sup>74</sup> Considererà se stesso e gli altri come l'idea dell'umanità, lo farà senza patos, senza soffrirne.

“nelle nature morte dei fiamminghi, quando ci si inganna al punto di scambiare le cose dipinte per cose commestibili, tanto che esse, grazie al modo ingannevole in cui vengono rappresentate, stimolano l'appetito, il che costituisce appunto una eccitazione della volontà che mette fine alla contemplazione estetica dell'oggetto.”

Schopenhauer ci spiega perché nell'arte il seducente vada sempre evitato.

“Nella pittura storica e nella scultura, il seducente consiste in figure nude, che, per la loro postura, per la loro seminudità e, in generale, per l'insieme della composizione dell'opera, mirano a eccitare la libido dell'osservatore, con il che la pura considerazione estetica viene subito soppressa e si agisce in contrapposizione allo scopo dell'arte. Questo difetto corrisponde in tutto e per tutto a quello che abbiamo appena rimproverato ai fiamminghi. Gli antichi ne sono quasi sempre immuni, pur con tutta la bellezza e la completa nudità delle loro figure, poiché l'artista le ha create con uno spirito puramente | oggettivo, pieno di bellezza ideale, non con lo spirito della bassa concupiscenza soggettiva. – Il seducente, quindi, nell'arte va sempre evitato.”

#### PARAGRAFO 41

Si occupa del **correlato oggettivo del bello**. Dicendo che il bello e il sublime differiscono per la condizione del soggetto, ma non per quello dell'oggetto;

“in ogni caso, infatti, l'oggetto della considerazione estetica non è la singola cosa, bensì l'idea che in essa preme per rendersi visibile, ossia l'oggettività adeguata della volontà in un determinato grado;”

Andiamo al punto in cui Schopenhauer sostiene che anche la cosa più insignificante ammette una considerazione puramente oggettiva, cioè estetica. Qualunque cosa può essere oggetto di una considerazione estetica (anche gli oggetti quotidiani delle nature morte dei fiamminghi), però ci sono cose che possono facilitare questa contemplazione estetica, questo è il caso di una cosa singola, che grazie al rapporto molto chiaro delle sue parti, esprime con purezza l'idea della sua specie. Questo significa che ci sono cose in cui la bellezza è più significativa che in altre, questo per noi non è difficile da capire, perché abbiamo detto che in tutta la natura la volontà, che è sempre tutta intera, tuttavia, si rende visibile secondo differenti gradi scendenti di intensità. Quindi, le idee dei vari gradi in cui la natura consiste saranno più o meno suscettibili di esseri belli, e quindi più significativi per noi in quanto alla loro bellezza. Per Schopenhauer, da questo punto di vista, la figura umana e l'espressione umana sono il soggetto artistico in cui il pregio della bellezza è più alto. Infatti, dice:

“parte del pregio della bellezza di una cosa è dato dal grado di oggettività dell'idea che ci parla attraverso essa, per cui l'uomo è bello più di ogni altra cosa e la manifestazione della sua essenza è il più alto scopo dell'arte”

Da questo punto di vista, l'opera d'arte che riproduce l'essere umano è più significativa di quella che appartiene alla natura inorganica o vegetale, per esempio.

“La figura umana e l'espressione umana sono l'oggetto più significativo dell'arte figurativa, così come le azioni umane sono l'oggetto più significativo della poesia.”

Poi c'è questa grande eccezione della musica, che ha tutta una sua assurda fisionomia.

Dopodiché, scrive:

“Ogni cosa ha, comunque, una sua bellezza peculiare; [...] poiché tutte quante queste cose manifestano le idee, per mezzo delle quali la volontà si oggettiva nei gradi più bassi, esse costituiscono quasi le note di basso più profonde, più sorde della natura.”

Cioè, comincia a costruire una gerarchia delle arti a seconda del livello delle idee di cui si occupano. Per esempio, l'architettura si occupa della natura inorganica, cioè di rappresentare l'idea del grado più basso di oggettività della

volontà, cioè le forze naturali sono l'oggetto della rappresentazione dell'architettura. Anche di ciò che Schopenhauer chiama l'idraulica artistica, cioè le fontane; l'acqua è la rappresentazione di una delle declinazioni della forza naturale, cioè la fluidità. Mentre l'architettura rappresenta, dirà Schopenhauer, anch'essa il contrasto della volontà con se stessa, cioè rappresenta il rapporto tra gravità e impenetrabilità.

#### PARAGRAFO 42

Qui Schopenhauer fa una distinzione: la fonte del godimento estetico può risiedere o nel lato oggettivo, oppure potremmo dire nel significato, nella qualità dell'idea conosciuta, cioè dell'oggetto della percezione estetica oppure può riguardare il lato soggettivo, cioè il fatto che il conoscere si sia separato dalla volontà. Quindi il godimento estetico può consistere o semplicemente nel fatto che il conoscere si sia separato dalla volontà, e questo avviene nel caso in cui l'oggetto d'arte riguardi i gradi più bassi dell'oggettività della volontà; oppure può guardare la qualità dell'idea rappresentata, il suo significato, e questo riguarda i gradi più alti. Quindi, il godimento estetico riguarda più il lato soggettivo quando si tratta di gradi più bassi dell'oggettività della volontà, riguarda più il lato oggettivo quando si tratta della rappresentazione dei gradi più alti dell'oggettività della volontà.

Quindi, nel caso della serenità spirituale del puro conoscere privo di volontà, cioè del lato soggettivo: "la bellezza della natura, nel | dominio dell'inorganico e in quello [...] e nell'opera della bella architettura". Nel caso dell'architettura la fonte del godimento estetico sta in questo godere della separazione del soggetto della conoscenza dalla volontà. Questo perché il significato dell'idea, dal punto di vista oggettivo, è piuttosto scarso in questi gradi più bassi. La percezione invece dell'idea conosciuta, cioè il fatto che la fonte del godimento estetico stia nella percezione dell'idea conosciuta, ovvero nella qualità dell'idea conosciuta, in questo caso abbiamo tutte quelle arti che rappresentano l'essere umano (le sue azioni, il suo carattere, il suo volto: l'idea dell'umanità, che, essendo molto ricca oggettivamente, soppianta il lato soggettivo). Quando godiamo dal punto di vista estetico in alcuni casi godiamo della separazione della conoscenza dalla volontà, e questo riguarda i gradi più bassi, nel caso in cui invece l'oggetto dell'arte sia l'essere umano, allora a prevalere è il lato oggettivo.

#### PARAGRAFO 43

Da questo paragrafo in poi comincia a classificare le varie arti.

Questa specie di piramide delle forme artistiche è data perché l'arte riproduce le idee di tutta la natura, ovvero il modo in cui la volontà si oggettiva immediatamente cioè adeguatamente, ma, poiché queste idee hanno dei gradi e quindi dal punto di vista della manifestazione della volontà sono più o meno intense, allora avremmo arti più o meno che sono più o meno vicine all'essere umano, o che lo toccano maggiormente.

E quindi Schopenhauer inizia dal livello più basso, ovvero l'architettura, perché l'architettura si occupa di riprodurre l'idea dei gradi più bassi dell'oggettività della volontà

“vale a dire la gravità, la coesione, la solidità, la durezza, che sono le qualità generali della pietra, le prime, più semplici, più sorde modalità del rendersi visibile della volontà, le note del basso fondamentale della natura;”.

E qui Schopenhauer dice che, già a questo livello, è ben visibile il fatto che l'essenza della volontà manifesti la sua interna discordia.

“Anche a questo basso livello dell’oggettività della volontà vediamo già che la sua essenza si manifesta nella forma della discordia: propriamente, infatti, la lotta tra gravità e solidità<sup>75</sup> è l’unico elemento estetico dell’architettura in quanto arte bella: portare in diversi modi alla piena visibilità questa lotta è il suo compito.”

Quando ammiriamo un’opera di architettura, ammiriamo questa discordia che si manifesta (come il livello più basso dell’oggettività della volontà) nella materia. Contrasto tra la gravità e l’impenetrabilità. Questo tipo di contrasto è tanto più efficace, quanto i materiali lo manifestano. Per esempio, dice che la pietra è molto più efficace del legno.

“tutto questo dimostra appunto che l’architettura non opera in modo semplicemente matematico, ma anche in modo dinamico, e che ciò che per suo tramite ci parla non sono semplicemente forma e simmetria, ma sono piuttosto le forze fondamentali della natura, le idee primitive, i gradi più bassi dell’oggettività della volontà.”

Relazione tra architettura e luce:

“Una relazione del tutto particolare le opere dell’architettura ce l’hanno con la luce: esse diventano doppiamente belle quando sono immerse nella piena luce solare, con un cielo azzurro sullo sfondo, e fanno un effetto del tutto diverso alla luce della luna. Perciò anche nella costruzione di una bella opera architettonica si deve avere sempre una considerazione particolare per gli effetti della luce e per le regioni del cielo.”

Sul tipo di godimento proprio delle opere di architettura e sull’opposizione fra architettura e dramma Schopenhauer parla a pagina 285:

“Ora, poiché le idee, che grazie all’architettura giungono con maggiore chiarezza all’intuizione, sono i gradi più bassi dell’oggettività della volontà e poiché, di conseguenza, il significato oggettivo di ciò che l’architettura manifesta è relativamente scarso, il godimento estetico che si prova alla vista di un edificio bello e situato nella giusta luce non sta tanto nella comprensione dell’idea, quanto nel correlato soggettivo che si accompagna a quella comprensione, ossia consiste in prevalenza nel fatto che, a tale vista, l’osservatore viene come strappato al modo di conoscere proprio dell’individuo che è al servizio della volontà e che segue il principio di ragione e viene sollevato a quello che è proprio del puro soggetto del conoscere libero dalla volontà, ossia alla pura contemplazione libera da tutte le sofferenze della volontà e dell’individualità. – Da questo punto di vista, il contrario dell’architettura e l’altro estremo nella serie delle belle arti è il dramma, il quale consente di conoscere le idee massimamente dotate di significato, sì che nel godimento estetico di esso il lato oggettivo è assolutamente prevalente.”

La ricchezza del contenuto oggettivo dell’idea, cioè il fatto che nel momento in cui l’arte ha a che fare con l’essere umano la volontà si manifesta con la maggiore intensità, questo fa sì che il godimento estetico sia basato sul contenuto oggettivo dell’idea, e non sul suo correlato soggettivo, cioè sullo scioglimento della conoscenza dalla volontà. Questo non vuol dire che non ci sia anche quello, sta semplicemente dicendo che prevale il secondo. Quindi, se prendiamo questa gerarchia che Schopenhauer sta svolgendo e mettiamo ai due estremi il più alto, il dramma, e il più basso, l’architettura, per l’architettura avremmo una prevalenza del godimento estetico soggettivo sul contenuto oggettivo dell’idea, mentre per il dramma avremo una prevalenza del contenuto oggettivo e della sua ricchezza sul correlato soggettivo, cioè sullo svincolarsi della conoscenza dalla volontà.

---

<sup>75</sup> Cioè tra gravità e impenetrabilità, e cioè forza centrifuga e forza centripeta.

Continua questa specie di piramide aggiungendo un altro tipo di arte, che appartiene alla natura inorganica, cioè l'idraulica artistica, cioè le fontane: è quel tipo di arte che riguarda la fluidità.

“Se l'architettura deve in questo modo, in ragione delle esigenze della necessità e dell'utilità, subire notevoli limitazioni, essa, per altro verso, trova proprio in questo un solido appoggio in quanto, date le dimensioni e il costo delle sue opere, come pure la sfera ristretta della sua attività estetica, non potrebbe certo sussistere come semplice arte bella se essa non avesse, come attività utile e necessaria, una collocazione sicura e onorevole tra le attività umane.”

Sta dicendo che l'architettura costa tanto e il godimento estetico è limitato, quindi se non fosse utile non sarebbe così diffuso. Questo invece è proprio il problema dell'idraulica artistica.

“È appunto la mancanza di questa | condizione a impedire a un'altra arte di collocarsi, come una sorella, accanto ad essa, nonostante, dal punto di vista estetico, debba esserle affiancata come un ramo collaterale: voglio dire l'idraulica artistica. Poiché ciò che l'architettura fa nei confronti dell'idea della gravità, dove essa si mostra congiunta con la solidità, lo fa per quella stessa idea dove questa si mostra congiunta con la fluidità, ossia con l'assenza di forma, con la più estrema mobilità, con la trasparenza. La cascata che precipita con fragore e spumeggiando sulle rocce, la cateratta che, silenziosa, si polverizza, i getti d'acqua che si sollevano in alte colonne, e il lago che è come un limpido specchio, manifestano le idee della gravità della materia fluida, proprio come le opere dell'architettura manifestano le idee della gravità della materia solida. l'idraulica artistica non trova alcun sostegno in quella pratica, dato che gli scopi di quest'ultima non si accordano, di regola, con i suoi, salvo casi eccezionali, come per esempio nella *Cascata di Trevi* a Roma.”

#### PARAGRAFO 44

E poi, il primo grado che riguarda la natura organica, in particolare quella vegetale, cioè l'arte bella del giardinaggio. Due condizioni sono quelle che l'arte bella del giardinaggio deve contribuire a realizzare:

1. La varietà degli oggetti naturali radunati in esso
2. E che il la varietà degli oggetti naturali “siano nettamente distinguibili, che spicchino con chiarezza, e che però si presentino connessi e variati in modo opportuno.”

I risultati ottenuti da questa arte sono però più scarsi rispetto a quelli dell'architettura perché molto contribuisce la natura, e molto meno l'arte. Ma, se il mondo vegetale è propriamente oggetto dell'arte, cioè se diventa maggiormente coinvolto nella capacità artistica, allora si ha la pittura paesaggistica. Nella pittura paesaggistica l'arte contribuisce di più della natura, e quindi è il caso in cui il regno organico vegetale diventa oggetto di arte. Il piacere estetico che concerne questo grado di oggettivazione della volontà, cioè l'arte bella del giardinaggio ma soprattutto la vegetazione come oggetto d'arte nella pittura paesaggistica, poiché le idee rappresentate sono gradi più elevati di quelli precedenti, cioè della natura inorganica, allora il lato oggettivo del piacere estetico emerge in misura maggiore e si trova in equilibrio con quello soggettivo. Quindi, nel caso dell'arte bella del giardinaggio e della pittura paesaggistica, in particolare, il godimento estetico è tanto soggettivo quanto oggettivo.

Quindi, al momento, la classifica è questa:

1. Architettura, che rappresenta l'idea della gravità nella solidità della materia
2. Idraulica artistica, che rappresenta l'idea della gravità nella fluidità della materia
3. Arte bella del giardinaggio, che riguarda il grado superiore della natura organica vegetale
4. Pittura paesaggistica

#### PARAGRAFO 45

E, ancora più in alto, la pittura e la scultura di animale.

Quest'ultima arte prevede che il lato oggettivo del piacere estetico prenda decisamente il sopravvento su quello soggettivo. Cioè, nel momento in cui ci occupiamo della natura organica animale, come nel caso della pittura e della scultura di animale, il lato soggettivo del godimento estetico prevale su quello oggettivo, perché la nostra attenzione è occupata dall'inquietudine e dalla violenza della volontà rappresentata. Cioè, negli animali non umani, in questo caso, la volontà si manifesta più chiaramente e in modo più familiare per noi.

“Questa conoscenza dei gradi superiori delle idee, che nella pittura acquisiamo grazie alla mediazione di un elemento estraneo, possiamo anche coglierla in modo immediato grazie alla pura intuizione contemplativa delle piante e all'osservazione degli animali, specialmente quando questi ultimi si trovano allo stato libero, naturale, quando sono a loro agio. la considerazione oggettiva delle loro svariate e meravigliose figure e del loro agire, del loro muoversi, è una lezione istruttiva del grande libro della natura, è la decifrazione della vera *signatura rerum*: in essa vediamo i molteplici gradi e le molteplici modalità della manifestazione della volontà che, una e la stessa in tutti gli esseri, vuole dappertutto lo stesso, ossia ciò che appunto si oggettiva come vita, come esistenza, in un così infinito alternarsi, in una tale varietà di figure che sono adattamenti alle svariate condizioni esteriori, paragonabili a molteplici variazioni di un medesimo tema. se dovessimo però dare allo spettatore una nozione capace di sintetizzare anche per la riflessione in una sola parola l'intima essenza di questi esseri, non potremmo trovarne una migliore della formula sanscrita che ricorre così frequentemente nei libri sacri degli Indù e che viene chiamata *Mahavakya*, vale a dire | la grande parola «tat twam asi», che significa «Questa cosa che vive sei tu».”

Quindi, comincia ad introdurre l'idea, che diventerà un pilastro della sua etica, cioè del riconoscimento della natura della stessa volontà che vive in noi.

Altro livello dell'arte: la pittura storica e la scultura. La pittura storica è la pittura che rappresenta un qualche tipo di azione come momento della più ampia narrazione. Pittura storica e scultura si dedicano al compito di raffigurare in modo artistico l'idea in cui la volontà consegue il grado più alto della sua oggettivazione, cioè hanno come oggetto la forma e le azioni dell'essere umano. In questo caso, naturalmente, il lato oggettivo del godimento estetico è preponderante su quello soggettivo, perché il contenuto dell'idea è il più ricco possibile. La raffigurazione della bellezza umana designa la più compiuta oggettivazione della volontà al grado più alto della sua conoscibilità, l'idea dell'uomo in generale, espressa compiutamente nella forma intuita.

“non c'è oggetto che ci trascini così rapidamente alla pura intuizione estetica come la bellezza del volto e della figura umana, alla cui vista ci prende in un batter d'occhio un piacere inesprimibile che ci trasporta al di là di noi stessi e di tutto ciò che ci tormenta”

Quindi, nella pura gioia estetica, in particolare nella rappresentazione della scultura e della pittura storica,

“la nostra personalità, il nostro volere, con le sue pene inesauribili, svaniscono. perciò Goethe dice: «chi contempla la bellezza umana non può essere colpito da alcun male: si sente in armonia con se stesso e con il | mondo».”

Questo dipende anche dal fatto che quello che la volontà che ci viene rappresentata, nella sua più alta forma di manifestazione, cioè appunto l'essere umano, significa nel contempo “una completa vittoria su tutti gli ostacoli e le resistenze che le vengono opposte dalle manifestazioni fenomeniche dei gradi più bassi della volontà, quali sono le forze naturali cui essa deve sempre di nuovo sottrarre e strappare la materia che appartiene a tutte loro.” Questa cosa la sappiamo perché abbiamo visto che i vari gradi della natura si contendono la materia e quindi la rappresentazione dell'essere umano è tanto più significativa per noi in quanto rappresenta il fatto che l'essere umano si è fatto spazio nella materia sottraendo e strappando tutto ciò che apparteneva ai gradi inferiori, superando la resistenza che questi gradi inferiori esercitavano.

La conoscenza del bello è a priori dice Schopenhauer. Innanzitutto, perché la natura, rispetto all'arte, offre qualcosa di meno. Cioè, la natura è l'idea moltiplicata nel principio di ragione, quindi nei singoli oggetti, mentre l'arte riesce a riprodurre nell'oggetto l'idea stessa. Quindi, in questo senso Schopenhauer dice che l'arte porta a compimento ciò che la natura è semplicemente riuscita a balbettare. Il genio artistico immette nella natura proprio ciò che la natura non è mai riuscita compiutamente a raffigurare, ovvero l'idea di essere umano. La natura pone in essere solo singoli individui, quindi manifestazioni mediate e inadeguate della volontà; il genio artistico mette di fronte alla natura ciò che essa ha solo balbettato, cioè dà voce a ciò che la natura avrebbe voluto dire, riuscendo a riprodurre l'idea dell'essere umano, non semplicemente ciò che i singoli individui hanno in comune, lasciando cadere tutto ciò che gli differenzia.

Diversamente dalla conoscenza che otteniamo mediante le forme del principio di ragione, anch'essa a priori come la conoscenza del bello, la conoscenza del bello però non riguarda il *come*, ma il contenuto, cioè ciò che viene portato a manifestazione immediata, e cioè alla volontà.

Ancora più precisamente sul genio artistico che va oltre la natura e dà voce a ciò che la natura ha semplicemente balbettato, Schopenhauer dice che l'arte è un'anticipazione di ciò che la natura si sforza di raffigurare ma non riesce a raffigurare; e questa anticipazione è l'ideale. Per esempio, la genialità greca che scopre l'archetipo della figura umana e lo istituisce come canone della scuola di scultura.

Quindi, l'artista conosce a priori il bello e lo riproduce in un singolo oggetto, ciò che riproduce è un'anticipazione di ciò che la figura si sforza a raffigurare ma non riesce, e questa anticipazione più considerazione l'ideale, appunto l'archetipo della figura umana.

Schopenhauer poi dice che il singolo oggetto d'arte, per esempio una scultura, non ha bisogno del tempo perché anzi si pretende da essa che permanga nel tempo; e questo fa dire a Schopenhauer che la bellezza in senso oggettivo è l'oggettivazione adeguata della volontà per mezzo di un fenomeno semplicemente spaziale. Però, questo può valere per la pianta, per la pietra, ma non per l'animale e per l'uomo, cui invece inerisce essenzialmente anche il tempo, e cioè il movimento. Quindi, se la bellezza è la raffigurazione adeguata della volontà in generale attraverso il suo semplice fenomeno nello spazio, tipica degli animali e degli uomini è la grazia. Quindi fa una distinzione tra bellezza e grazia. Perché la grazia è la raffigurazione adeguata della volontà attraverso il suo fenomeno *nel tempo*, propriamente cioè la grazia dei movimenti degli animali e degli esseri umani, ossia la grazia è l'espressione del tutto corretta e appropriata di ciascun atto della volontà attraverso il movimento e la posizione in cui si oggettiva; pertanto alle piante, e anche alle pietre, forse si può attribuire la bellezza, ma non la grazia, mentre ad animali e uomini possono attribuirsi sia la bellezza che la grazia; del resto, per quanto riguarda animali e uomini, non c'è grazia senza bellezza, cioè "la grazia presuppone come condizione un'esatta proporzione di tutte le membra, una struttura corporea regolare, armonica".

“non c'è dunque grazia senza un certo | grado di bellezza del corpo. L'una e l'altra perfette e congiunte sono la più chiara manifestazione fenomenica del grado supremo di oggettivazione della volontà.”

Il caso ovviamente particolare è quello dell'essere umano, perché nell'essere umano c'è un abisso tra specie e individui, mentre nel caso dell'animale, e ancora più in basso ancora di più, specie e individuo coincidono; nell'essere umano l'individualità di ogni esemplare è spiccatissima; quindi, nessun individuo può essere ridotto all'altro o al comportamento della specie. Addirittura, dice Schopenhauer "ogni singolo uomo in un certo senso rappresenta un'intera idea particolare", tanto è alta l'individualità. Però poi precisa che ciò che l'arte rappresenta non è mai il carattere come mera individualità, "bensì come un aspetto dell'idea di umanità che si manifesta in modo particolare proprio in questo individuo determinato, la raffigurazione del quale, perciò, è utile alla rivelazione di quell'idea."

PARAGRAFO 46



Questo paragrafo si occupa di una questione che al tempo era molto importante, cioè la famosa questione se il Laocoonte grida o meno<sup>76</sup>. Al tempo nacque una polemica tra Lessing e Winckelmann, perché Lessing ha cercato di spiegare il fatto che Laocoonte non grida, perché gridare non è compatibile con la scultura e con la bellezza in particolare. Lessing si scaglia contro la tesi di Winckelmann, e Schopenhauer dà ragione a Lessing.

Winckelmann adduce spiegazioni semplicemente psicologiche sul fatto che Laocoonte non gridi, cioè ha pensato che Laocoonte fosse “uno stoico che non ritiene conveniente alla propria dignità il gridare *secundum natura*, ma accresce il proprio dolore sentendosi inutilmente obbligato a soffocare l’espressione.”

“Ora, questa opinione del Winckelmann è stata critica da Lessing nel suo *Laocoonte*, che la corresse nel modo che abbiamo indicato sopra: al posto delle ragioni psicologiche egli pose la ragione puramente estetica che la bellezza, principio dell’arte antica, non permette l’espressione del grido. Un altro argomento | che egli addusse, ossia che uno stato del tutto transitorio e affatto incapace di durata non possa venir raffigurato in un’immobile opera d’arte”

Questo secondo argomento, secondo Schopenhauer, non è accettabile perché ci sono moltissime sculture che rappresentano figure che fuggono o immobilizzate in momenti transitori.

Poi c’è la tesi di un contemporaneo di Schopenhauer, Hirt, che sostiene che Laocoonte non grida perché già sul punto di morire soffocato non è in grado di gridare.

La critica di Schopenhauer è: è assurdo aggrapparsi per risolvere questa questione ad argomenti di carattere psicologico o addirittura fisiologico, la risposta è che il gridare non poteva essere raffigurato perché la sua raffigurazione è del tutto al di fuori del dominio della scultura:

“Non era possibile produrre dal marmo un Laocoonte urlante, tutt’al più uno che spalanca la bocca cercando inutilmente di gridare, un Laocoonte al quale la voce si è bloccata in gola, *vox faucibus haesit*. L’essenza del gridare, e di conseguenza anche l’effetto che esso produce nello spettatore, sta tutto e solo nel suono, non nello spalancare la bocca.”

Quindi, la scultura non è capace di rappresentare il gridare, mentre il gridare è perfettamente rappresentabile nella poesia, dice Schopenhauer. Perché, come vedremo, la poesia richiede la fantasia del lettore, è per questo che dice:

“in Virgilio Laocoonte urla come un toro che si sia liberato dai suoi lacci dopo che la scure l’ha colpito; per questo omero (*Iliade*, xx, 48-53) fa gridare paurosamente Marte e Minerva, senza che ciò vada a scapito né della loro dignità divina né della loro divina bellezza. [...] Al contrario, un gridare muto, dipinto oppure scolpito, sarebbe ancor più ridicolo di una musica dipinta”

Quindi, la scultura non va d’accordo con il gridare perché non può raffigurarla intuitivamente, mentre va d’accordo con la poesia perché la poesia si serve del concetto e il concetto, mediante la fantasia, produce la raffigurazione intuitiva. Quindi, non sono soltanto i limiti ma anche la peculiarità specifica dell’arte in questione, e cioè della scultura, che impediscono di esprimere il dolore o il grido.

---

<sup>76</sup> Laocoonte era un troiano che ha scagliato una lancia sul ventre del cavallo di Troia per mostrare come fosse pieno, esclamando la famosa frase *Timeo Danaos et dona ferentes* (“temo i greci anche quando portano doni”). Per questo fu punito da Athena che gli mandò dei serpenti marini, quali strozzarono i figli dello stesso Laocoonte che erano andati in loro aiuto.