

## Arte e Filosofia di Schopenhauer ne *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*

Massimiliano Polselli

Schopenhauer parla della pittura storica. La pittura storica ha naturalmente come oggetto gli atti umani, rappresenta un qualche tipo di azione, come momento di una più ampia narrazione (rappresenta fondamentalmente una storia; non necessariamente un fatto storico, ma anche un fatto storico).

“La pittura storica ha come oggetto principale, insieme alla bellezza e alla grazia, anche il carattere, con il quale, in generale, si deve intendere la raffigurazione della volontà nel grado più alto della sua oggettivazione, dove l’individuo, nel quale spicca un lato particolare dell’idea dell’umanità, ha una sua specifica capacità di significare e rende conoscibile l’idea non attraverso la sola figura, ma attraverso azioni di ogni tipo e attraverso quelle modificazioni del conoscere e del volere, visibili nel volto e nei gesti, che le provocano e le accompagnano.”

Quindi, la pittura storica ci pone davanti agli occhi scene di vita di qualsiasi genere, di grande o scarso significato.

“Né un individuo né un’azione possono essere senza significato: in tutti gli individui e attraverso tutte le azioni l’idea dell’umanità si sviluppa in maniera progressiva.”

Quindi, dal punto di vista di quello che ora chiamerò il “significato interiore”, è irrilevante se l’azione rappresentata sia un’azione di grande importanza, dal punto di vista storico, o di scarsissimo e quotidiano significato. Infatti, scrive:

“perciò non vi è alcuna circostanza della vita umana che debba essere esclusa dalla pittura. si fa di conseguenza un gran torto ai bravissimi pittori della scuola fiamminga quando si loda soltanto la loro abilità tecnica ma per il resto li si guarda dall’alto in basso con disprezzo, poiché essi raffigurano per lo più oggetti tratti dalla vita quotidiana e si ritiene, al contrario, che solo gli avvenimenti della storia universale o di quella biblica abbiano significato.”

Schopenhauer apprezza la raffigurazione di scene non importanti dal punto di vista storico o religioso, perché qualsiasi scena, anche delle meno significative e delle più quotidiane, può avere un significato interiore. Infatti, ora ci dice che le azioni hanno un significato interiore ed esteriore.

“Il significato esteriore è l’importanza di un’azione in riferimento alle sue conseguenze per e nel mondo reale, e dunque in conformità al principio di ragione.”

Il significato esteriore è propriamente quello che può essere fondamentale dal punto di vista della storia “con la S maiuscola”, cioè i fatti che hanno avuto effetti particolarmente rilevanti per l’essere umano, e quindi segue le tracce del principio di ragione; diversamente il significato interiore è indipendente, perché non riguarda il rapporto dei fatti con l’interesse della volontà, ma riguarda il fatto che in quei fatti viene rappresentato un aspetto dell’idea di umanità.

“Il significato interiore è la profondità con cui si penetra nell’idea dell’umanità, che esso, portandone alla luce i lati meno comuni, rivela, facendo sì che le individualità espresse in modo chiaro e risoluto possano, grazie a un’opportuna disposizione delle circostanze, sviluppare le loro caratteristiche peculiari.”

Quindi, quello di cui si occupa la pittura storica è il significato interiore, cioè propriamente il modo in cui l’opera d’arte rivela un aspetto dell’idea di umanità, e non invece il significato esteriore, che è quello che riguarda i percorsi della volontà e del suo interesse.

“Nell’arte solo il significato interiore ha valore; quello esteriore vale nella storia. Entrambi [significato interiore ed esteriore] sono del tutto indipendenti l’uno dall’altro, e possono sia presentarsi insieme sia apparire da soli.

Un'azione altamente significativa per la storia può essere molto comune e banale quanto al suo significato interiore: e, viceversa, una scena della vita quotidiana può avere un grande significato interiore, se in essa si manifestano degli individui umani e un agire e un volere umani, fino alle pieghe più nascoste, in una luce limpida e chiara.”

Un'azione altamente significativa per la storia può essere banale per l'arte, cioè nel suo significato interiore; viceversa, un'azione della vita quotidiana altamente significativa dal punto di vista interiore, può essere meramente quotidiana, e quindi irrilevante dal punto di vista storico. Questo consente a Schopenhauer di mostrare come l'arte è significativa anche quando si occupa di fatti che non sono rappresentazioni di grandi fatti storici o di narrazioni bibliche. Quindi, scioglie l'arte da questo tipo di esterioresità.

“Può anche essere che, in presenza di significati esteriori molto diversi, si dia un unico e identico significato interiore: per esempio, quanto a quest'ultimo, non fa differenza se dei ministri si contendono paesi e popoli sulla carta geografica, o se dei contadini all'osteria vogliono sostenere l'uno contro l'altro le proprie ragioni giocando alle carte o ai dadi; così come è indifferente giuocare a scacchi con dei pezzi d'oro o di legno.”

Cioè, ci può essere un significato interiore molto profondo senza che dal punto di vista esteriore siano rilevanti le differenze. Dal punto di vista del significato interiore, che è quello che l'arte rappresenta, se stiamo parlando di fatti di grandissima importanza per la storia universale o di fatti quotidiani, è del tutto irrilevante perché l'arte coglie la rappresentazione intuitiva nella dimensione umana, quindi nell'idea di umanità.

Poi aggiunge che quanto è importante dal punto di vista esteriore va aggiunto come concetto, cioè non è raffigurabile intuitivamente, quindi va posto dal pensiero. In questo senso dice che il significato esteriore può dirsi significato nominale, mentre in significato interiore può essere chiamato significato reale. In breve: il significato esteriore, cioè nominale, sopraggiunge solo come concetto; mentre il significato interiore, cioè reale, può essere raffigurato intuitivamente, cioè il significato interiore è propriamente quel “lato dell'idea dell'umanità che si rende manifesto all'intuizione attraverso l'immagine”, mentre tutto il resto, cioè il significato esteriore, deve essere aggiunto con il concetto. Fa un esempio su Mosè:

“Per esempio, Mosè che viene trovato dalla principessa egiziana è per la storia un momento della più alta importanza; il significato reale, invece, ciò che realmente è dato nell'intuizione, è un trovato che una donna aristocratica ha messo in salvo strappandolo alla sua culla galleggiante: un caso che può essersi verificato già diverse volte.<sup>77</sup> Solo la foggia dell'abito può qui far capire alla persona colta che si tratta di quel determinato fatto storico; ma l'abito ha valore solo per il suo significato nominale, mentre è indifferente per quello reale, poiché quest'ultimo conosce solo l'uomo come tale, non le forme arbitrarie.”

È come quando abbiamo detto che l'acqua può assumere tantissime forme, però rimane acqua con quella fluidità; è come quando abbiamo detto che l'individuo buono può essere buono in tanti modi diversi, e un individuo cattivo, per esempio, può essere Hitler o il ladro di galline. Dal punto di vista del significato interiore non cambia niente, cambia solamente la foggia esteriore, che noi possiamo aggiungere soltanto con il concetto.

“I soggetti tratti dalla storia non hanno alcun privilegio su quelli ricavati dalla pura e semplice possibilità che, in quanto tali, non denominano nulla di individuale, ma solo il generale: ciò che in essi è propriamente significativo non è affatto l'individuale, non è il singolo dato come tale, ma l'universale che è in esso, il lato dell'idea dell'umanità che si esprime per suo tramite.”

---

<sup>77</sup> È un atto che raffigura intuitivamente un aspetto dell'idea dell'umanità.

Riassumendo: l'arte pittorica, ma l'arte in generale, innalza il singolo caso all'idea della sua specie; è come quando innalziamo il singolo ladro di galline, così come Hitler, al carattere malvagio, quello che ipoteticamente viene rappresentato non è Hitler o il ladro di galline, ma la caratteristica universale, cioè la malvagità del carattere, a prescindere dalle occasioni in cui questo si manifesta, che sono soltanto il suo significato esteriore, mentre il significato interiore raffigurato sarebbe la malvagità del carattere.

Quindi, l'arte mette in scena quella conoscenza che non si rivolge alle cose particolari ma che ha invece afferrato completamente le idee, cioè il significato interiore di quello che viene raffigurato, e quindi

“l'intera essenza del mondo e della vita, una conoscenza che in loro, retroagendo sulla volontà, non fornisce ad essa, come fa invece quell'altra, dei motivi, ma è viceversa diventata essa stessa un quietivo di ogni forma del volere, da cui deriva quella completa rassegnazione che costituisce l'intimo spirito tanto del cristianesimo quanto della sapienza indiana, la rinuncia a ogni volere, la conversione, il togliimento della volontà e, con essa, dell'intera essenza del mondo, cioè la redenzione.”

#### PARAGRAFO 49

Troviamo un punto importante. Cioè Schopenhauer sente l'importanza di mettere per iscritto la distinzione tra idee e concetto. E dice che abbiamo tre tipologie di cose:

1. La singola cosa particolare, che sappiamo essere oggetto dell'intuizione empirica, ovvero dell'intuizione intellettuale
2. L'idea, che è oggetto dell'intuizione intuitiva, o dell'intuizione assoluta, ed è l'oggettività adeguata della volontà (adeguata perché è quanto c'è di più vicino alla volontà), perché è oltre al principio di ragione, sebbene mantenga la forma più generale del fenomeno (soggetto-oggetto)
3. Il concetto razionale, che è rappresentazione di rappresentazione, cioè il risultato di un'astrazione che la ragione compie a partire dalle singole rappresentazioni, e questa astrazione consiste nel cogliere tutto ciò che le cose di una determinata specie hanno in comune, e far cadere tutte le differenze.

Quindi, a questo punto fa una specie di schema.

#### Il concetto:

- è astratto, discorsivo e indeterminato, nel senso che ha un alto livello di generalità, proprio perché fa cadere il particolare;
- è conosciuto dall'individuo come tale, cioè l'individuo non ha bisogno di nessuna trasformazione per conoscere il concetto;
- è *unitas post rem*, cioè il concetto è l'unità che viene costituita dalla molteplicità, quindi prima ci sono le cose, e a partire dalle cose, cioè dalle singole rappresentazioni, viene astratto il concetto (per questo lo chiama “unità dopo le cose”);
- lo definisce come un recipiente inanimato dal quale non si può tirare fuori niente di più da quello che abbiamo riposto in esso, cioè il concetto è un'operazione di astrazione meccanica, ha effettivamente l'aspetto di un recipiente in cui c'è quello che ci abbiamo messo, non ha niente di dinamico, di vitale.
- Il concetto, per quanto sia utile per la vita e per la scienza, per l'arte è sempre sterile

#### L'idea:

- è intuitiva, immediata e determinata
- è conosciuta solo dall'individuo che si è trasformato, che si è elevato, ovvero il genio ma anche il fruitore dell'arte.

- Non è comunicabile direttamente ma solo in modo condizionato, solo attraverso l'opera d'arte. Il genio, come sappiamo infatti, utilizza l'opera d'arte per comunicare l'idea che ha visto:

“L'idea perciò non è comunicabile direttamente, ma solo in modo condizionato, in quanto idea concepita e riprodotta nell'arte essa parla a ciascuno solo secondo la misura del suo valore intellettuale; proprio per questo le opere più eccellenti di ogni arte, [...] sono destinati a rimanere, per la maggioranza ottusa degli uomini, dei libri chiusi per l'eternità, inaccessibili.”

- È *unitas ante rem*, perché noi sappiamo che le cose sono l'oggettività mediata della volontà. L'idea è l'unità che poi viene particolarizzata nel momento in cui passa per il principio di ragione. È l'unità prima di essere frantumata nelle cose, per questo si chiama così.
- Solamente chi lavora con questa intuizione è artista, mentre bisogna contrapporre l'intuizione assoluta dell'artista ai manieristi, agli imitatori (potremmo chiamarli pedanti), ovvero coloro che invece prendono le mosse dal concetto, ovvero annotano ciò che nelle opere considerate d'arte piace e commuove e poi lo imitano. I pedanti non hanno una vera intuizione assoluta ma imitano, mediante il concetto, ciò che pensano abbia commesso e sia piaciuto nelle opere d'arte vere e proprie.

## PARAGRAFO 50

Critica dell'opera d'arte allegorica e critica dell'opera d'arte simbolica.

L'opera d'arte allegorica non va bene perché vuole esprimere un concetto ed è un'opera d'arte che significa qualcosa di diverso da ciò che raffigura, infatti scrive:

“Attraverso l'allegoria viene dunque designato sempre un concetto, sì che lo spirito dello spettatore viene distolto dalla rappresentazione intuitiva che gli viene presentata e spinto verso un'altra rappresentazione del tutto diversa da essa, astratta e non intuitiva, che sta del tutto al di fuori dell'opera d'arte”

Tutta l'arte medievale è un'arte allegorica, per esempio.

“Dunque, anche nell'eventualità che un dipinto allegorico abbia un valore artistico, | quest'ultimo è del tutto separato e indipendente da ciò che esso realizza in quanto allegoria. Un'opera d'arte di questo genere serve a due scopi contemporaneamente, vale a dire all'espressione di un concetto e all'espressione di un'idea”

Quindi, quando vediamo un'opera d'arte allegorica, la sua bellezza non sta nell'allegoria, perché quello scopo si aggiunge a quello più propriamente artistico che è la raffigurazione di un'idea. Ma solo la raffigurazione di un'idea può essere il fine dell'arte.

La stessa cosa vale per l'opera d'arte simbolica, perché il simbolo è una sottospecie dell'allegoria. Diversamente avviene invece per l'allegoria nella poesia, infatti dice:

“Ma l'allegoria ha con la p o e s i a una relazione del tutto diversa da quella che ha con le arti figurative e, se in queste ultime va respinta, in essa è invece del tutto ammissibile e opportuna.”

Il simbolo è una connessione del tutto convenzionale tra il segno e ciò che viene contrassegnato e definisce il simbolo come una sottospecie dell'allegoria.

“Ora, se tra la cosa raffigurata e il concetto che per mezzo di essa viene significato non c'è alcun collegamento fondato sulla sussunzione sotto a quel concetto o sulla associazione delle idee, ma il segno e ciò che viene contrassegnato stanno in una connessione del tutto convenzionale, che si verifica grazie a un accostamento di fatto verificatosi casualmente, allora io chiamo s i m b o l o questa sottospecie dell'allegoria.”

Quindi, nel caso del simbolo non c'è, come nell'allegoria, un'associazione di idee plausibile tra il segno e il contrassegnato, ma c'è un rapporto del tutto convenzionale. Infatti, scrive:

“Proprio perché ogni connessione simbolica si basa, in fondo, su una convenzione, il simbolo ha, tra gli altri difetti, anche quello che il suo significato, con il tempo, viene progressivamente dimenticato, fino a che va del tutto perduto: chi mai potrebbe indovinare, se già non lo sapesse, perché il pesce è simbolo del cristianesimo?<sup>78</sup>”

Quindi, nella poesia l'allegoria e il simbolo funzionano, perché mentre nelle arti figurative l'allegoria conduce dal dato intuitivo al concetto (e questa è una decadenza, distoglie a patto che non si aggiunga un altrettanto forte raffigurazione intuitiva, che è appunto lo scopo dell'arte), invece nella poesia l'allegoria conduce dal concetto, che è dato nelle parole, al dato intuitivo della cui raffigurazione deve farsi carico la fantasia dell'ascoltatore. Cioè, è la fantasia dell'ascoltatore che dal concetto, espresso nelle parole della poesia, passa alla raffigurazione intuitiva; è la fantasia che produce il passaggio dal concetto espresso nelle parole della poesia alla raffigurazione intuitiva, che è propriamente il portato artistico.

“Se nelle arti figurative si è condotti dal dato immediato a qualcos'altro, questo altro deve essere sempre un concetto, poiché qui solo l'astratto può essere dato in modo non immediato; ma un concetto non può essere l'origine di un'opera d'arte, né la sua comunicazione può esserne lo scopo. Nella poesia, invece, il concetto è il materiale, il dato immediato, che perciò può benissimo essere abbandonato, per produrre un'immagine intuitiva di natura del tutto diversa, nella quale lo scopo viene conseguito.”

Quindi, in questo senso, nella poesia, l'allegoria consente il passaggio dal concetto all'immagine intuitiva tramite il lavoro della poesia. Tutto questo viene approfondito nel paragrafo 51, che si occupa appunto della poesia.

## PARAGRAFO 51

Paragrafo che si occupa della poesia.

La poesia lavora con i concetti, cioè con la parola.

“nella poesia attraverso le parole vengono comunicati immediatamente solo concetti astratti”, tuttavia l'intento che questi concetti astratti si propongono nelle parole della poesia è quello di far intuire all'ascoltatore un'idea. Questa idea però richiede il contributo della fantasia del lettore. Quindi, la fantasia è ciò che consente al concetto, e ciò alle parole della poesia, di far intuire al lettore l'idea.

“Grazie all'universalità della materia di cui la poesia dispone per comunicare le idee, che è costituita dai concetti, l'estensione del suo dominio è amplissima.”

La più alta tematica della poesia consiste, appunto, “nel raffigurare l'uomo nella serie coerente delle sue aspirazioni e delle sue azioni”.

Poi c'è tutta una parte che riguarda la differenza tra la poesia e la storia. In breve, Schopenhauer dice che la poesia è superiore alla storia. Naturalmente lo storico deve seguire il principio di ragione, deve accumulare i fatti nella loro individualità, lo storico si occupa del significato esteriore, la poesia invece del significato interiore. La poesia

---

<sup>78</sup> Il pesce è simbolo del Cristianesimo perché *ἰχθύς* (*ichthys*), che in greco “pesce” ma è un acronimo di "Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore".

ha colto l'idea dell'umanità in quel determinato aspetto che vuole raffigurare, per questo motivo la poesia è superiore alla storia.

Passiamo ad un peculiare intreccio tra storia e poesia che l'epica. L'epica è un esempio di storia che si avvale della poesia.

Concludendo sulla superiorità della poesia rispetto alla storia, scrive:

“Chi dunque vuole conoscere | l'umanità secondo quella sua intima essenza che è identica in tutte le sue manifestazioni fenomeniche e in tutti i suoi sviluppi, ossia secondo la sua idea, ne troverà nelle opere dei grandi, immortali poeti un'immagine ben più fedele e più limpida di quella che potrebbero offrirgli gli storici;”

All'interno della storia però un maggiore valore lo hanno le biografie e in particolare le autobiografie.

Anche per quanto riguarda la poesia Schopenhauer fa una classifica della sua oggettività, cioè dice quali sono le forme poetiche che maggiormente restituiscono l'idea dell'essere umano nella sua più alta oggettività, cioè più chiaramente.

La poesia lirica è la più bassa, è il genere più facile ed è imbevuto di soggettività perché è un genere in cui, mediante la poesia, viene descritta la propria condizione personale. Poi dice: la romanza, l'idillio, il romanzo, l'epopea e il dramma. Il dramma, cioè la tragedia, è il più oggettivo (in cui l'essenza dell'essere umano viene raffigurata intuitivamente nel modo più efficace) e, sotto molti punti di vista, è il più compiuto genere poetico. Gli estremi sono quindi la poesia lirica e la tragedia.

[Ripresa paragrafo 51] Anche la poesia, come tutte le forme di arte, ha l'intento di rappresentare idee, cioè l'oggettività adeguata della volontà; ogni arte rappresenta nell'oggetto (d'arte) l'idea, che è oggettività adeguata della volontà (tranne la musica, che fa una cosa leggermente diversa). Poi aggiunge, che se questo funziona molto chiaramente nelle arti figurative, la poesia sia avvale di concetti, di parole, e quindi la poesia dovrà mettere in atto un passaggio dal concetto all'intuizione. Cioè, dovrà, mediante le parole, consentirci la rappresentazione dell'idea. Scrive:

“le idee sono essenzialmente intuitive: se perciò nella poesia attraverso le parole vengono comunicati immediatamente solo concetti astratti, tuttavia è manifesto, nei segni che rappresentano questi concetti, l'intento di far intuire all'ascoltatore le idee della vita, il che può accadere solo con l'aiuto della sua fantasia.”

Quindi, al netto del fatto che il compito dell'arte è sempre la rappresentazione dell'idea, diversamente dalla scultura e dalla pittura, la poesia lavora con i concetti, ma il suo intento è quello di suscitare nel lettore le idee della vita. Quindi, immagini intuitive della vita. Cioè, rappresentazioni dell'oggettività della volontà e questo può accadere solo tramite la fantasia, cioè è la fantasia che, partendo dal concetto, consente questo passaggio alla raffigurazione, ma lo fa in un certo modo:

“Ma per muovere quest'ultima in modo conforme allo scopo, i concetti astratti, che sono il materiale immediato della poesia come della prosa più arida, devono venire disposti in modo che le loro sfere si intersechino, così che nessuna possa mantenere la sua universalità astratta e che, al posto di essa, si presenti invece alla fantasia qualcosa che la rappresenti in modo intuitivo, che le parole del poeta modificano sempre più secondo il proprio intento. come il chimico da liquidi del tutto chiari e trasparenti ricava, mescolandoli, dei precipitati solidi, così il poeta dall'astratta, trasparente universalità dei concetti, grazie al modo in cui li combina insieme, fa, per così dire, precipitare il concreto, l'individuale, la rappresentazione intuitiva. L'idea infatti viene conosciuta solo in modo intuitivo, e la conoscenza dell'idea è lo scopo di tutte le arti.”

La poesia lavora con i concetti, mescola i concetti in modo tale che tramite la fantasia il lettore venga rimandato ad un'idea. E poiché la poesia si occupa degli atti degli esseri umani, cioè la manifestazione più chiara della volontà, allora si tratterà di rappresentazioni dell'idea dell'umanità.

“Manifestare quell'idea che costituisce il grado più alto dell'oggettività della volontà, raffigurare l'uomo nella serie coerente delle sue aspirazioni e delle sue azioni è dunque l'alta tematica della poesia.”

La poesia ha come oggetto la vita dell'essere umano.

In che cosa si distingue la poesia dall'esperienza e, soprattutto, dalla storia? L'esperienza e la storia, dice Schopenhauer, ci insegna a conoscere gli uomini più che l'uomo, cioè i singoli individui.

“Voglio dire che esse [storia e esperienza] danno un certo numero di notizie empiriche sul comportamento reciproco degli uomini, dalle quali risultano regole per la condotta personale, ma che non consentono al nostro sguardo di scrutare nel profondo l'intima essenza dell'uomo.”

L'idea dell'essere umano ce la dà molto di più la poesia, rispetto all'esperienza e alla storia che in fondo si limitano a raccogliere dati sulla vita degli esseri umani; quindi, riguarda più gli esseri umani che l'essenza dell'essere umano come tale. Questo significa che:

“ogni volta che, nella storia o nella nostra esperienza individuale, ci si dischiude l'essenza stessa dell'umanità, significa che noi l'esperienza e lo storico la storia le abbiamo colte con occhi già artistici, già poetici, ossia dal punto di vista dell'idea e non da quello del fenomeno”

Schopenhauer qua ci spiega la distinzione tra il poeta e lo storico utilizzando significato esteriore ed interiore. Cioè dice che lo storico sceglie gli avvenimenti e le persone da rappresentazione non secondo il loro significato interiore, non secondo il loro significato reale, ma secondo il significato esteriore, cioè secondo quel rapporto con gli avvenimenti connessi e con le conseguenze, cioè secondo il principio di ragione. Quindi, lo storico rimane fermo ad una considerazione degli atti e dei fatti della vita umana che è comandato dal principio di ragione, e quindi guarda agli atti e ai fatti nella loro connessione con altri fatti e altri atti. Mentre l'attività artistica consiste nel cogliere l'essenza di un certo atto, ovvero nello scollare questo atto da tutte le connessioni, e quindi dal principio di ragione, per coglierne l'essenza. In questo senso la poesia è superiore alla storia, perché il poeta, invece, coglie le idee al di fuori di ogni relazione. Dobbiamo partire dal fatto che ogni opera artistica rappresenta singoli atti e fatti, ma nel caso della poesia il poeta coglie l'idea, l'essenza dell'umanità al di fuori di ogni relazione, al di fuori di ogni tempo. Per questo motivo l'autentica rappresentazione dell'idea, secondo Schopenhauer, la si trova molto più correttamente e chiaramente nella poesia che nella forma. E quindi

“alla poesia deve essere attribuita una verità molto più autentica, genuina, profonda che alla storia.”

Ad un certo punto parte dell'epica, e dice che l'epica è un esempio di storia che si avvale della poesia, perché l'epica, poiché la storia non è più accessibile perché troppo lontana, allora ha bisogno di colmare le lacune della storia con la poesia. In questo senso è un miscuglio di storia e poesia, superiore alla storia in quanto tale.

All'interno della storia le biografie hanno un valore maggiore e ancora di più le autobiografie, perché nella descrizione dei singoli individui, quindi in modo esplicito nelle biografie, l'essenza dell'essere umano appare più chiaramente:

“la vita di un singolo individuo, descritta in modo fedele, mostra, in una sfera ristretta, la condotta degli uomini in tutte le sue sfumature e in tutte le sue figure: la perfezione, la virtù, addirittura la santità di alcuni, la stupidità, la meschinità, la malignità dei più, la malvagità di molti.”

Come esempio dell'ininfluenza delle circostanze esteriori nella rappresentazione dell'idea, Schopenhauer ha detto che per rappresentare l'idea dell'umanità, per esempio, è indifferente che rappresenti la vita di corte o quella dei contadini, per lo stesso motivo per cui una natura malvagia è indifferente che si manifesti nella vita di Hitler o in quella di quella di chi compie un atto egoistica di importanza esteriore molto minore; dal punto di vista interiore l'idea di malvagità è la stessa. In questo senso, le circostanze esteriori non incidono, dice Schopenhauer. Così come anche l'acqua conserva la sua fluidità sia che sgorgi in modo impetuoso dall'altezza di una cascata, sia che si trovi in un pacifico specchio di un lago.

Per esprimere questo concetto utilizza la seguente immagine:

“Come una circonferenza di un pollice di diametro e una del diametro di quaranta milioni di miglia hanno esattamente le stesse proprietà geometriche, così gli avvenimenti e la storia di un villaggio e quelli di un regno sono, nella sostanza, i medesimi; e si può perciò studiare e imparare a conoscere l'umanità tanto nell'uno quanto nell'altro.”

Abbiamo detto che Schopenhauer fa anche una classifica all'interno delle singole arti. L'ultimo è il dramma, la tragedia.

“Come vetta dell'arte poetica, per ciò che concerne tanto la grandezza dell'effetto quanto la difficoltà della realizzazione, deve essere considerata, e come tale è riconosciuta, la tragedia. per l'insieme della nostra trattazione è molto significativo e va attentamente considerato il fatto che lo scopo di questa altissima realizzazione poetica sia la raffigurazione del lato spaventoso della vita, che in essa ci vengano condotti dinanzi agli occhi il dolore senza nome, le angosce dell'umanità, il trionfo della malvagità, il beffardo predominio del caso e la rovina senza scampo dei giusti e degli innocenti: in tutto questo si trova una significativa allusione alla condizione del mondo e dell'esistenza.”

Per Schopenhauer la tragedia ci mette di fronte alla dipendenza della vita dal dolore, da un dolore che non ha nessun tipo di proporzione con il comportamento dell'essere umano. Avevamo già visto negli *Scritti postumi* che Schopenhauer critica la tesi della giustizia poetica, cioè l'idea che la tragedia metta in scena un errore dovuto alla colpa, e che quindi se io so, e quindi non compio quell'errore, non incorrerò in disgrazia. Quindi, questa connessione tra sapere e virtù, e quindi evitamento del dolore, Schopenhauer la contesta. E dice che veniamo colpiti dal dolore e cadiamo in disgrazia anche se siamo giusti, anche se sappiamo, anche se siamo virtuosi.

“È il contrasto della volontà con se stessa che qui, nel grado più alto della sua oggettività, ove si dispiega in tutta la sua pienezza, si presenta sotto spoglie spaventose. esso si rende visibile nelle sofferenze dell'umanità, prodotte in parte dal caso e dall'errore, che si presentano come le dominatrici del mondo e che, per la loro perfidia, che si spinge sino al punto di avere l'apparenza dell'intenzionalità, vengono personificate nella figura del destino; in parte provengono dall'umanità stessa, a causa dell'incrociarsi delle mire volontaristiche degli individui, oltre che della malvagità e della stoltezza dei più. Una sola e la stessa è la volontà che dappertutto | vive e si manifesta, ma le sue manifestazioni fenomeniche si combattono l'una con l'altra e si dilanano a vicenda. In questo individuo essa si mostra potente, in quell'altro più debole, qui più, là meno in accordo con la riflessione e attenuata dalla luce della conoscenza, sino a che in qualcuno questa conoscenza, purificata ed elevata dal dolore stesso, giunge sino al punto in cui il fenomeno, il velo di maya, non la inganna più, e vede con chiarezza attraverso la forma del fenomeno, attraverso il *principium individuationis*, ed è proprio a questo punto che si estingue l'egoismo che su di esso si fondava, così che i motivi, sinora così potenti, perdono la loro forza, e al loro posto la compiuta conoscenza dell'essenza del mondo, agendo come quietivo della volontà, produce la rassegnazione, la rinuncia non semplicemente alla vita, quanto piuttosto alla volontà di vivere nella sua interezza. così vediamo nella tragedia le figure più nobili rinunciare infine per sempre, dopo un lungo combattere e soffrire, agli scopi che sino a quel momento avevano perseguito con tanto accanimento e a tutte le gioie della vita, o abbandonare la vita stessa volontariamente e con gioia:”



“Al contrario, l’esigenza della cosiddetta giustizia poetica si basa sul completo fraintendimento dell’essenza della tragedia, anzi dell’essenza stessa del mondo. [...] È solo la piatta, ottimistica, protestante-razionalistica, o propriamente giudaica visione del mondo che può avanzare l’esigenza di una giustizia poetica e trovare nella sua soddisfazione anche la propria. Il vero senso | della tragedia è la comprensione, ben più profonda, che l’eroe non espia i propri peccati personali, bensì il peccato originale, ossia la colpa in cui consiste l’esistenza stessa:”

Quindi, nella tragedia è messa in scena l’idea che il dolore non è eliminabile da un comportamento umano, perché inerisce l’umanità stessa. Per questo è così importante. Questa tesi della giustizia poetica, cioè l’idea della sequenza sapere, virtù, felicità (se io so, non faccio errori, sono dunque virtuoso, e non incorrerò in alcuna disgrazia) viene criticata da Schopenhauer, dicendo che la tragedia inscena il carattere inevitabile del dolore in quanto inerente all’esistenza umana. Quindi la tragedia ci mostra la sofferenza che viene dall’egoismo cioè dalla struttura stessa della volontà.

La contestazione della tesi della giustizia poetica, l’idea che questa tragedia non conceda l’espiazione non di colpe personali, quindi evitabili, ma dell’essere nato stesso, e quindi la nostra essenza è connaturata al dolore, è riportata da Schopenhauer facendo una classificazione dei vari modelli di tragedia, dicendo che alla tragedia “la raffigurazione di una grande sventura è essenziale”. Ma questa grande sventura può essere introdotta in modi differenti (tre modelli concettuali):

“essa si può infatti verificare per la straordinaria malvagità, spinta sino agli estremi limiti della possibilità, di un carattere che diventa il motore della sventura [...]. Oppure può accadere per cieco destino, ossia per caso o per errore. [...] La sventura può infine essere prodotta anche dalla semplice situazione reciproca dei personaggi, dalle loro relazioni; così che non c’è bisogno né di un qualche mostruoso errore o di un caso inaudito, né di un carattere che, quanto a cattiveria, si spinga sino agli estremi confini dell’umanità; bastano invece dei caratteri come dal punto di vista morale ce ne sono tanti, in circostanze che si verificano di frequente, che vengano posti l’uno di fronte all’altro in modo che la loro situazione li costringa a causarsi reciprocamente, sapendo e vedendo, il più gran male, senza che perciò la colpa stia tutta quanta da una sola parte. Quest’ultima specie mi sembra molto preferibile rispetto alle altre due, poiché ci presenta la più grande sventura non come un’eccezione, non come qualcosa dovuto a circostanze eccezionali o a caratteri mostruosi, ma come qualcosa che consegue facilmente e da sé dalle azioni e dal carattere dell’uomo, come se fosse una loro | parte essenziale, e proprio per questo ce la fa sentire paurosamente vicina.”

Siamo scossi dalla tragedia proprio perché ci mostra una parte che è coesistente alla nostra stessa volontà di vivere e che non ha niente a che fare con un errore attribuibile al sapere, e quindi correggibile da un comportamento virtuoso.

## PARAGRAFO 52

In questo paragrafo ci parla della musica.

Fino a qui abbiamo preso in considerazione le arti, partendo dall’architettura, che ha come scopo la rappresentazione dell’oggettività della volontà nel suo grado più basso, e abbiamo concluso con la tragedia, grado più alto.

“ci accorgiamo che, tuttavia, una delle belle arti è rimasta e doveva rimanere esclusa dalla nostra trattazione, dato che, nell’organizzazione sistematica della nostra esposizione, non c’era alcun luogo adeguato ad essa: si tratta della m u s i c a .”

La musica non può essere considerata, come voleva Leibniz, «Un oscuro esercizio aritmetico che l’anima compie non sapendo di numerare», perché la musica ci tocca nella nostra più profonda intimità e quello che proviamo quando la sentiamo non può essere equiparato alla soddisfazione che proviamo quando risolviamo un problema di

calcolo. Quando ascoltiamo la musica “quando vediamo condotta al linguaggio la parte piú profonda del nostro stesso essere”.

“dobbiamo dunque riconoscere alla musica un significato ben piú serio e profondo, che concerne la piú intima essenza del mondo e di noi stessi”

Abbiamo visto finora che lo scopo delle arti è quello di comunicare la conoscenza dell’oggettività adeguata della volontà, cioè delle idee; il genio artistico, tramite l’opera d’arte, comunica ai fruitori non geniali la sua visione dell’idea, cioè l’oggettività adeguata della volontà. Quindi, tutte le arti oggettivano la volontà in modo mediato, per mezzo cioè delle idee; l’arte rappresenta le idee, che rappresentano la volontà (ecco la mediazione). Le arti oggettivano la volontà in modo mediato perché riproducono le idee, che sono oggettività immediata della volontà, ma non la musica. La musica non rappresenta l’idea della cosa, la musica non rappresenta la volontà, attraverso le idee, quindi in modo mediato, perché la musica è una rappresentazione immediata della volontà. Schopenhauer dice che la musica funziona come l’idea; è un’immagine della volontà, non è una rappresentazione dell’idea della volontà, ma è un’idea della volontà.

“La musica è infatti un’oggettivazione, un’immagine della volontà nella sua interezza immediata come il mondo stesso, anzi, come le idee, la cui molteplice manifestazione fenomenica costituisce il mondo delle cose particolari.”

Quello che la musica ci comunica è un’immagine della volontà, non un’immagine dell’idea. Quindi si trova nella stessa posizione dell’idea.

“La musica non è dunque in nessun modo, come sono le altre arti, l’immagine delle idee, bensí l’immagine della volontà stessa, della quale anche le idee sono oggettività; proprio per questo l’effetto della musica è tanto piú potente e penetrante di quello prodotto dalle altre arti: le altre ci parlano soltanto delle ombre, la musica invece dell’essenza delle cose. Dato che è comunque la medesima volontà a oggettivarsi, sebbene in modo del tutto diverso, sia nelle idee sia nella musica, dev’esserci, se non proprio una somiglianza immediata, quanto meno un parallelismo, un’analogia tra la musica e le idee di cui il mondo visibile è la manifestazione fenomenica molteplice e imperfetta. L’indicazione di questa analogia ci servirà d’aiuto per comprendere questa spiegazione, resa difficile dall’oscurità dell’oggetto.”

Schopenhauer ascrive alla musica la capacità di occupare un posto piú avanzato rispetto alle altre arti, piú vicino alla volontà. La musica ci parla in modo molto piú profondo e intimo rispetto a quanto ci parlino le altre arti. Per spiegare questa posizione piú avanzata della musica rispetto alle altre arti, Schopenhauer dice che la musica ha un’analogia con le altre idee. L’analogia è questa: i suoni bassi corrispondono all’idea della natura inorganica del mondo, e tra questi suoni bassi e la voce guida che canta la melodia Schopenhauer riconosce l’intera scala delle idee in cui la volontà si oggettiva. Cioè, la musica tradurrebbe il linguaggio, la gerarchia delle idee in quanto manifestazione della volontà. Le varie tonalità della musica, ma anche il rapporto tra il basso e la voce melodica, corrispondono alla gerarchia delle idee. Scrive:

“Infine, nella melodia, nella voce principale che rappresenta il tutto, che si leva alta, che guida l’insieme e che procede dall’inizio alla fine a propria libera discrezione, con la coerenza ininterrotta, densa di significato, di un unico pensiero, io riconosco il grado piú alto di oggettivazione della volontà, ossia la vita e le aspirazioni consapevoli dell’uomo.”

Ci dice anche che ogni melodia ha un tono fondamentale che la risolve, e la melodia si allontana da questo tono per poi alla fine tornare ad esso. Nella peregrinazione della melodia intorno al tono fondamentale, per finire con esso e alla fine appaga ed è un acquietamento delle peregrinazioni, la musica riproduce l’andamento del desiderio tra dolore e noia, tra dolore, quando l’appagamento tarda, e noia quando tra un desiderio e l’altro passa troppo

tempo; fino al raggiungimento dell'appagamento finale. Cioè è una vera e propria rappresentazione per analogia dell'idea della vita dell'essere umano.

La musica si trova riprodotta la gerarchia delle idee, ma si trova riprodotta anche la vita dell'essere umano nel suo rapporto con la volontà. Quindi, nella musica che ci conduce lontano dal tono fondamentale e poi torna a quello, in questo Schopenhauer ci vede rappresentata l'intera vicenda dell'essere umano nel suo rapporto con il desiderio. Le melodie ci danno questo tipo di sentimenti perché:

“le melodie veloci, senza grandi deviazioni, risultano gioiose; quelle lente, che si sviluppano in dolorose dissonanze e fanno ritorno al tono fondamentale solo dopo molte battute, sono invece, per la loro analogia con una soddisfazione ritardata e contrastata, tristi.”

In questo senso la musica esprime l'in se di ogni fenomeno, la volontà stessa.

“Questa intima relazione che la musica ha con la vera es- senza di tutte le cose ci consente anche di spiegare il fatto che se, in una qualsiasi scena, azione, avvenimento, circostanza, risuona una musica adatta, quest'ultima sembra dischiudercene il senso più segreto e fornircene il commentario più corretto e più chiaro, e anche il fatto che, a chi si sia completamente abbandonato alle impressioni prodotte da una sinfonia, sembra come di vedere tra- scorrere dinanzi a sé tutte le possibili circostanze della vita e del mondo, sebbene costui non possa, se ci riflette, trovare alcuna somiglianza tra le note che vengono eseguite e le cose che gli passano davanti agli occhi. Questo perché la musica, come abbiamo detto, si distingue da tutte le altre arti nell'essere non un'immagine del fenomeno o, più esattamente, dell'oggettività adeguata della volontà, bensì l'immagine immediata della volontà stessa<sup>79</sup>, e rappresenta perciò l'aspetto metafisico di tutto ciò che nel mondo vi è di fisico, la cosa in sé di tutti i fenomeni. Si potrebbe di conseguenza chiamare il mondo, con uguale legittimità, tanto musica incarnata quanto volontà incarnata [...]”

La musica è proprio la pelle della volontà, potremmo dire.

Finora abbiamo visto che in questo terzo libro Schopenhauer ci ha introdotto ad uno dei primi modi in cui la volontà si allontana da sé stessa, andando oltre il principio di individuazione, diventando specchio della volontà; nell'arte l'individuo diventa spettatore del mondo, e quindi liberato, seppure momentaneamente, dal tormento della volontà. Ora Schopenhauer si appresta a fare il passo successivo, cioè quello in cui la figura centrale non è più quella dell'artista, ma quella dell'asceta, del santo, cioè di colui che è in grado di negare permanentemente la volontà. Non si tratta semplicemente di una contemplazione estetica momentanea, cioè circoscritta al momento di fruizione dell'opera d'arte o di creazione dell'opera d'arte, ma si tratta proprio del modo in cui la volontà disinnesci se stessa e si astiene da se stessa. La questione che viene posta da Schopenhauer è che cosa significa tutto questo? Cioè, (questa è un'ulteriore articolazione rispetto a quella di Schopenhauer) se quello che abbiamo di fronte, questo santo, sia un morto vivente; questa contraddizione, sebbene non di Schopenhauer, riproduce l'idea che, in questa negazione della volontà, l'essere umano metta in scena una specie di una contraddizione del fenomeno con se stesso. Cioè, quello che avviene con la negazione della volontà è una contraddizione del fenomeno con se stesso. Ciò che viene messo in scena è qualcosa di simile ad una morte vivente, cioè ad un vivente che però è liberato dalla volontà, un vivente senza volontà (in questo senso morto vivente). Sebbene questa espressione svaluti tutto il significato etico che Schopenhauer dà alla figura del santo, tuttavia rende bene il tipo di vita che il santo dovrebbe condurre, cioè una vita fatta di mortificazione del corpo.

---

<sup>79</sup> Proprio perché è un'immagine immediata della volontà stessa ci restituisce con più precisione tutta la gerarchia delle sue manifestazioni.

C'è un'altra questione che abbiamo posto e che dobbiamo risolvere. Abbiamo anche parlato del carattere sublime, colui che è capace di allontanarsi dalla volontà e ci siamo chiesti se questo tipo di carattere sublime possa assomigliare ad un desiderio senza attaccamento. Non è irrilevante capire che tipo di atteggiamento nei confronti del mondo mantiene questo asceta.

Per comprendere questa questione vediamo tutte le tappe che Schopenhauer ci illustra.

## Libro quarto

### Seconda considerazione sul mondo come volontà

#### PARAGRAFO 53

Schopenhauer ci dice che la filosofia è sempre teoretica, cioè non ha e non deve avere in nessun caso l'intento di prescrivere un comportamento, anche nel caso sia filosofia etica. Questa è stata una delle grandi mosse teoriche di Schopenhauer, cioè quella di criticare fortemente il carattere prescrittivo dell'etica del suo tempo, compresa, e soprattutto, quella kantiana. In primo luogo, perché l'etica nel momento in cui si pone come prescrizione gli sembra riprodurre una sorta di teologia mascherata (la cosiddetta teologia del decalogo); in questo modo gli sembra che l'etica rimanga asservita all'egoismo, cioè al fatto che si agisce virtuosamente per accedere ad una serie di premi invece che a castighi e a punizioni. Quindi, l'atteggiamento della filosofia deve essere sempre quello di pura contemplazione, deve proporsi di indagare e non di prescrivere. Infatti, dice che la virtù non si insegna, più di quanto non si insegni il genio. Questo è uno degli aspetti più scoraggianti dell'etica di Schopenhauer, cioè l'idea che noi non possiamo imparare ad essere buoni, ma o siamo buoni o cattivi, e quindi abbiamo una ricettività ai motivi egoistici o a quelli altruistici predeterminata. La nostra disposizione interiore è a priori. Questo è il motivo per cui Schopenhauer sostiene che non scegliamo chi essere, ma scopriamo chi siamo; è dalla reazione ai motivi occasionali, che attivano la nostra volontà, che noi scopriamo qual è il nostro carattere, che non ci è noto a priori. È predeterminato a priori, e noi lo scopriamo solamente vivendo, come assistendo alle nostre stesse azioni. Naturalmente possiamo avere in mente di compiere questa o quell'altra azione, ma sono solo *velleitates*, non sono *voluntas*. Perché la volontà, in modo necessario, reagisce solamente all'oggetto adeguato al proprio carattere, quindi al motivo al quale è recettiva a priori. Quello che può cambiare sono i mezzi. E l'educazione morale agisce sui mezzi, non sui fini, quindi non sulla ricettività. Per questo motivo la virtù non si insegna più di quanto non si insegni il genio. Anzi, il concetto è sterile e può essere utilizzato solo come strumento. L'educazione morale ha a che fare con i concetti, che però possono essere usati solo come strumenti per la scelta dei mezzi, ma non per modificare l'originaria e a priori ricettività del carattere ad un tipo di motivo. È possibile che una dottrina estetica ci insegni a fare il pittore, il musicista o lo scultore? Abbiamo visto come l'artista, che non è un'artista, che utilizza il concetto è semplicemente un pedante, un imitatore che non ci comunica nessuna visione di idee. Allo stesso modo, l'etica prescrittiva per Schopenhauer è una contraddizione interna perché alla volontà non possiamo insegnare nulla di quanto non sappia già fare, in questo senso modificare la *Gesinnung* è impossibile. Possiamo modificare i mezzi, possiamo modificare, in un modo che poi vedremo, i motivi, ma non i fini. Quindi, da questa parte dell'etica non dobbiamo aspettarci prescrizioni per diventare buoni o cattivi, perché questo è impossibile.

“Non parleremo neanche di un «dovere incondizionato», poiché esso, come spiegheremo nell'*Appendice*, contiene una contraddizione, e nemmeno di una «legge della libertà», che si ritrova nella stessa situazione. In generale non parleremo proprio per niente di dovere, poiché in questo modo si parla ai bambini e ai popoli nella loro infanzia, ma non a coloro che hanno assimilato l'intera cultura di un'epoca che è divenuta maggiorenne”

Quindi l'etica proposta in questo libro non ha niente di prescritto perché la virtù non può essere insegnata. L'unica cosa che si può fare è lavorare sulla conoscenza dei motivi. E poi possiamo ingannare, dirà Schopenhauer, questa conoscenza. Un'educazione morale è possibile, ma non consiste in nessun modo nel cambiamento della

*Gesinnung*. Lo scopo di quest'ultimo libro è quello di conoscere quella disposizione dell'animo che sola può condurre alla vera santità e alla liberazione dal mondo.

Schopenhauer ci dice che l'etica non può in nessun caso essere prescrittiva, perché:

“dove si tratta del valore o del disvalore di un'esistenza, dove si tratta della salvezza o della dannazione, non possono essere decisivi i suoi morti concetti, ma l'essenza più profonda dell'uomo stesso”

Quindi, la filosofia è sempre teoretica anche quando si occupa di un oggetto pratico, come la condotta dell'essere umano, perché il suo atteggiamento è sempre quello della contemplazione e quindi di proporre di indagare e non di prescrivere. In modo ancora più preciso, il punto che interessa a Schopenhauer, e che ha una serie di conseguenze, è che la virtù non può essere insegnata, vale a dire la volontà non può essere modificata. Nulla si può insegnare alla volontà, la volontà non può imparare nulla. Questa è la dottrina principale dell'etica di Schopenhauer, quella che poi riassumerà nella frase *operari sequitur esse*, cioè non sono le azioni che fanno il carattere, ma il carattere è ciò in base al quale discendono.

La virtù non si insegna più di quanto non possa essere insegnato il genio. Come nell'arte il concetto è sterile, così anche nell'etica il concetto è sterile, però può essere utilizzato come strumento. Quindi, cominciamo a dire che l'educazione morale, per Schopenhauer, consiste nell'allargamento della conoscenza e non nella modificazione della volontà.

“Sarebbe dunque sciocco aspettarci che i nostri sistemi morali e le nostre etiche possano produrre uomini virtuosi, nobili e santi, come lo sarebbe aspettarci che le nostre dottrine estetiche possano produrre poeti, scultori e musicisti.”

Non si diventa virtuosi per concetto, ma per disposizione interna. (Questa tesi verrà poi arricchita).

Schopenhauer ci ribadisce che quello che noi stiamo compiendo è una considerazione filosofica del mondo, e non segue il principio di ragione ma si occupa del *che* del mondo.

“essa considera le cose non già secondo una qualsivoglia relazione, non in quanto esse divengono e passano, in breve, non secondo una delle quattro forme del principio di ragione, ma viceversa ha per oggetto proprio ciò che di esse rimane dopo che abbiamo loro sottratto tutto ciò che è sottoposto a quel principio, ciò che si manifesta in tutte le relazioni senza essere soggetto a nessuna di esse, l'essenza del mondo sempre identica a sé medesima. Da una conoscenza di questo genere si originano sia l'arte che la filosofia, e anzi, come avremo occasione di vedere in questo libro, quella disposizione dell'animo che sola può condurre alla vera santità e alla liberazione dal mondo.”

L'arte e la filosofia originano dalla stessa conoscenza, e secondo Schopenhauer l'arte è originata da una contemplazione intuitiva delle idee, quindi da una conoscenza intuitiva, che è un'intuizione assoluta, anche se Schopenhauer non la chiama così perché è *assoluta*, cioè sciolta dalle forme del principio di ragione, anche se non dalla forma più generale del fenomeno che è quella del soggetto e dell'oggetto.

#### PARAGRAFO 54

Comincia Schopenhauer dicendo:

“C'è da sperare che i primi tre libri abbiano consentito di riconoscere in modo chiaro e certo che nel mondo come rappresentazione alla volontà si è aperto il proprio specchio, nel quale essa conosce se stessa secondo gradi crescenti di chiarezza e completezza, il più elevato dei quali è l'uomo,”

Celebre tesi romantica secondo cui la natura giunge alla conoscenza di se stessa nell'essere umano, l'essere umano è l'autocoscienza della natura, è quel fenomeno a cui la natura, in questo caso la volontà, giunge alla conoscenza di se stessa, quindi all'autocoscienza.

Poi spiega perché la volontà può essere definita anche "volontà di vivere":

"ciò che la volontà vuole sempre è la vita, proprio perché la vita altro non è che la raffigurazione della volontà per la rappresentazione; così è indifferente ed è un semplice pleonasma se, invece di dire semplicemente «volontà», diciamo «volontà di vivere»."

La vita è quindi il mondo visibile, il fenomeno, cioè lo specchio della volontà e per questo motivo:

"Dato che la volontà è la cosa in sé, il contenuto interiore, l'essenza del mondo, mentre la vita, il mondo visibile, il fenomeno, è solo lo specchio della volontà, quest'ultimo – il mondo fenomenico – si accompagna inseparabilmente alla volontà come al corpo la sua ombra: quando è presente la volontà, sono presenti anche la vita e il mondo."

Quindi volontà, cosa in sé e vita, cioè mondo fenomenico, sono nello stesso rapporto in cui sono il corpo e la sua ombra. Qui Schopenhauer ce lo introduce, perché tra poco ci dirà una cosa che mette in questione questa formulazione. Schopenhauer ci sta enunciando la tesi di inseparabilità tra volontà e fenomeno.

"Noi però vogliamo osservare la vita filosoficamente, ossia secondo le sue idee, e in questo modo scopriremo che né la volontà, la cosa in sé che è sottesa a tutti i fenomeni, né il soggetto del conoscere, che di tutti i fenomeni è lo spettatore, sono in alcun modo toccati dalla morte. nascita e morte appartengono infatti al fenomeno della volontà, e dunque alla vita, ed è quest'ultima che si presenta essenzialmente sotto forma di individui che nascono e muoiono, e che sono fuggevoli fenomeni che si presentano nella forma del tempo, di ciò che, in sé, non conosce alcun tempo, e che tuttavia, per oggettivare la propria autentica essenza, deve oggettivarsi proprio in questo modo."

Sta introducendo il problema della morte. Quello che dice è: poiché noi siamo nel contempo fenomeno e volontà, cioè volontà rappresentata e quindi vita, la morte ci riguarda solamente come fenomeno, ma se ci eleviamo ad un punto di vista superiore saremo certi del fatto che torneremo a far parte di quella volontà, cioè di quella natura, che si oggettiva semplicemente nel fenomeno. Scrive così:

"Ora, dato che l'uomo è la natura stessa, | e lo è in verità al più alto grado della sua autocoscienza, e dato che la natura, dal canto suo, altro non è che volontà di vivere oggettivata, l'uomo che abbia afferrato questo punto di vista e si mantenga fedele ad esso può veramente e con ragione trovare conforto dalla propria morte e da quella dei propri amici grazie alla considerazione della vita immortale di quella natura che egli stesso è."

Naturalmente questo non toglie che ciò che temiamo nella morte è la fine di quello che siamo come individui, cioè come fenomeni; è soltanto l'elevazione ad un punto di vista superiore, in cui consiste tuttavia una conoscenza che ci consente di ridimensionare e di dare una collocazione alla morte come qualcosa che ci riguarda solamente in quanto individui.

"Ciò che noi temiamo nella morte non è in nessun modo il dolore, in parte perché esso sta, come è evidente, al di qua della morte, in parte perché noi spesso sfuggiamo il dolore cercando rifugio nella morte, come anche, al contrario, sopportiamo talvolta il dolore più terribile pur di sfuggire fosse anche solo per un attimo alla morte, anche quando essa è rapida e lieve. Noi dunque distinguiamo il dolore e la morte come due mali del tutto differenti: ciò che temiamo nella morte è in effetti la fine dell'individuo, che è ciò che con essa si mostra apertamente, e poiché l'individuo è la volontà di vita stessa in una delle sue singole oggettivazioni, tutto il suo essere si oppone alla morte."

In quanto individui ci opponiamo con tutto il nostro essere alla morte. Però:

“Ora, dove il sentimento ci lascia così senza difesa, può tuttavia intervenire la ragione e superare in gran parte le impressioni contrarie da esso prodotte, elevandoci a un superiore punto di vista nel quale noi, invece del singolo, abbiamo in vista il tutto.”

L'idea è che, come individui siamo angosciati dalla morte perché riguarda la nostra fine individuale ma in quanto parte della volontà e della natura la ragione ci consente di superare le impressioni contrarie prodotte dal punto di vista dell'individuo. Se ci eleviamo al punto di vista del tutto troviamo conforto, difesa rispetto al punto di vista dell'individuo.

Quindi, abbiamo parlato di volontà come volontà di vivere, della morte e ora introduce l'affermazione e la negazione della volontà.

“La volontà afferma se stessa, s'è detto: nella sua oggettività, ossia nel mondo e nella vita, la sua essenza specifica le è data come rappresentazione compiutamente e chiaramente, e questa conoscenza non è in alcun modo di ostacolo al suo volere; anzi, questa vita, che è stata conosciuta in quel modo, viene anche voluta come tale, alla luce della conoscenza, in modo consapevole e meditato, come prima era voluta senza cognizione, come cieco istinto.”

Quindi, nell'essere umano, che rappresenta l'oggettività più alta della volontà, la vita viene conosciuta e voluta consapevolmente.

“Il contrario, la negazione della volontà di vivere, si mostra quando, a partire da quella conoscenza, il volere ha fine, quando i singoli fenomeni conosciuti non agiscono più come motivi della volontà, ma al contrario l'intera conoscenza dell'essenza del mondo, che rispecchia la volontà, risultata dalla comprensione delle idee, diventa un quietivo della volontà e, in questo modo, la volontà sopprime liberamente se stessa.”

Qui Schopenhauer parla della stessa conoscenza che ci fa volere la vita. La stessa conoscenza, cioè quella alla luce del quale la vita viene voluta consapevolmente, ci conduce alla negazione della volontà di vivere, perché è a partire da quella conoscenza, che è una conoscenza dell'essenza del mondo che rispecchia la volontà e che risulta dalla comprensione delle idee, che diventa un quietivo della volontà. In questo modo la volontà sopprime liberamente se stessa.

Conferma questa versione:

“poiché entrambe provengono, in verità, dalla conoscenza, ma non da una conoscenza astratta, che si esprime nelle parole, bensì da una conoscenza vivente, che si esprime solamente nelle azioni e nella condotta di vita e si mantiene indipendente dai dogmi che per di più, come conoscenza astratta, occupano la ragione.”

Qui per conoscenza vivente potrebbe intendere sia l'intuizione empirica che quella assoluta, in generale è la conoscenza intuitiva, la conoscenza non razionale. L'intuizione empirica perché in fondo è quella che ci consente l'orientamento nel mondo e l'affermazione della volontà, che procede in base all'interesse e quindi alla conoscenza dei motivi – l'affermazione della volontà in campo etico, per esempio, quando si tratta di virtù, procede in base all'intuizione empirica, ovvero l'intuizione intellettuale. Ma la compassione e, in campo estetico, le idee hanno bisogno di un'intuizione superiore, cioè dell'intuizione assoluta, che è libera dal principio di ragione. Quindi, dovremo vedere come Schopenhauer specifica ulteriormente questo problema della conoscenza vivente in riferimento a questi due tipi di intuizione (empirica e assoluta), vista che la conoscenza razionale sembra esclusa.