

Laocoonti. Da Lessing a Hegel

Laocoön. From Lessing to Hegel

di Francesco Valagussa
Università Vita-Salute San Raffaele – Milano

Abstract: The present article focuses on the different kind of interpretations concerning the statues of “Laocoön and His Sons” created between the 18th and the 19th century. It is not only the statue to be analyzed by some different points of view, we have also to understand the role played by the “Laocoön” scene itself as a chance to debate over and over again about its sense and significance. This means that the real identity of “Laocoön” is not something determined, rather it develops during the history: in these changes of interpretation it is possible to retrace some different conceptions of the world. Starting from Winckelmann and Lessing, throughout Kant and Goethe, we can even reach Hegel’s “Aesthetics”. During these centuries “Laocoön” became a technical word that named every attempt to give an order to the complex world of the arts.

Keywords: Winckelmann, Lessing, Goethe, Herder, Hegel.

*Così l'uomo tesse la sua tela sul passato
e lo doma,
così manifesta il suo istinto d'arte
Nietzsche*

1. Critica, identità, storia; 2. Lo spunto per una sistematica delle arti; 3. I “possibili” del giudizio estetico; 4. Molti Laocoonti: verso Hegel; 5. Superiorità visiva e oscurità tattile.

1. Critica, identità, storia

«La clemenza di un potere divino che vigila anche sulla distruzione delle opere d'arte ha preservato, dopo la perdita di innumerevoli monumenti di quei tempi di massima fioritura artistica, la statua del Laocoonte a meraviglia del mondo intero e a testimonianza dello splendore di tanti capolavori che non esistono più, ma di cui è tramandato il ricordo»¹. Così esordisce Winckelmann nel suo breve, ma celebre scritto.

Le periodiche “riscoperte” del gruppo scultoreo del Laocoonte² testimoniano quanto il ritrovamento e la custodia delle opere d'arte risulti del tutto insufficiente rispetto al tentativo di una loro comprensione autentica: l'artefatto può essere oggetto di possesso,

¹ J.J. Winckelmann, *Il Laocoonte*, in *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, SE, Milano 2008, p. 109.

² Per una rassegna schematica anche sul piano storico delle continue riscoperte del gruppo marmoreo si veda S. Settis, *Laocoonte di bronzo, Altri Laocoonti e Ricerche anagrafiche*, in *Laocoonte. Fama e stili*, Donzelli, Roma 1999, pp. 13-40.

non l'opera d'arte. L'intrinseca artisticità del capolavoro si rivela inafferrabile nella sua capacità di suscitare sempre nuovi richiami rispetto ai quali la disponibilità alla ricezione non è mai garantita, né assicurata. Avvertirsi come partecipe di ciò che viene evocato dall'opera introduce la possibilità del suo autentico ascolto: tale atteggiamento consente di convertire la logica di dominio sulla sua dimensione ontologica nella percezione della propria essenziale appartenenza a quanto viene dettato dall'opera stessa. Non è l'opera a essere riscoperta in funzione di nuove interpretazioni che provengono dall'esterno: piuttosto è l'opera a ispirare la possibilità di nuovi contesti di comprensione; a far risaltare dallo sfondo ulteriori prospettive.

Quando Warburg scrive che «il Rinascimento, se non lo avesse scoperto, avrebbe potuto inventare il gruppo di Laocoonte, proprio per la sua sconvolgente eloquenza patetica»³ intende dire senza dubbio che quella scoperta è esattamente un *ritrovamento*: "scoprire" e "inventare" condividono l'eredità di "*invenio*". Non nel senso che all'interno dell'opera si possa trovare forzatamente ciò che si sta cercando: la ricerca stessa viene condotta e guidata dall'opera d'arte poiché essa dischiude quell'ambito nel quale è possibile la novità della domanda e dunque l'istanza di un "ritrovamento" capace di *corrispondere* all'interrogativo. Se si prescinde da questa prospettiva la storia della critica e dunque la continua riscoperta delle opere d'arte si riduce alla stratificazione di contesti esplicativi suggeriti da volontà interpretanti spesso ricondotte malamente a singoli "soggetti competenti", o supposti essere tali. Nello specifico rimarrebbe incomprensibile il motivo per cui il gruppo del Laocoonte si trasformi, due secoli dopo la sua scoperta, nell'occasione di perpetua discussione attorno ai timbri delle diverse arti nel loro rapporto reciproco.

Un'autentica opera d'arte, al pari di un'opera della natura, – scrive Goethe in affinità elettiva con Schelling – rimane sempre infinita per il nostro intelletto⁴.

Il gruppo del Laocoonte alimenta confronti e controversie inesauribili, mediante cui le questioni si accrescono e si approfondiscono. Questo materiale magmatico esposto al conflitto delle interpretazioni si sviluppa delineando un proprio percorso costituito da integrazioni, svolte, capovolgimenti, riprese: in breve, l'identità del Laocoonte coincide con la sua storia. A mutare radicalmente nell'arco di poco più di sessant'anni – da Lessing a Hegel grosso modo – è l'essenza stessa di ciò che il "Laocoonte" rappresenta. Quel vertice della statuaria costituisce soltanto l'occasione d'avvio per un dibattito che contribuisce in modo decisivo ad affinare la sensibilità dell'epoca persino sganciandosi dal mero supporto marmoreo: "Laocoonte" diventerà eponimo rispetto a ogni teoria o sistema delle arti.

³ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 306.

⁴ J.W. Goethe, *Laocoonte*, in *Laocoonte e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, a cura di R. Venuti, Salerno Editrice, Roma 1994, p. 67.

Questo esito dissolve il gruppo scultoreo, «di cui Laocoonte – è sempre Goethe a parlare – è soltanto un nome»⁵. Quel nome racchiude e custodisce un'identità assai più complessa rispetto ai singoli oggetti che di volta in volta sarà portato a designare.

2. Lo spunto per una sistematica delle arti

Disputare sul Laocoonte è il pretesto per disputare sulla civiltà. Già nei testi di Winckelmann compare, ad esempio, la questione del tenore espressivo del volto di Laocoonte: dalla conformazione delle labbra e della fronte si cerca di percepire se si tratti di un urlo, di un grido di dolore, o piuttosto di un lamento, un sospiro angoscioso – questa la tesi Winckelmann⁶ – come a voler dare l'impressione di poter sopportare gli spasmi e il dolore, quasi al pari di Filottete nell'omonima tragedia di Sofocle. Inevitabilmente già Winckelmann rilevava il contrasto con la scena di Laocoonte presente in Virgilio⁷. Il tema sarebbe stato oggetto di riflessione, in seguito, per lo stesso Goethe e prima ancora per Lessing a lungo indeciso se Virgilio avesse preso spunto dal gruppo scultoreo o se piuttosto non ne fosse stato la fonte⁸. La distanza tra le due modalità di rappresentazione fa sorgere persino una domanda radicale attorno all'essenza della μιμησις: «Si imita per assomigliare; si può però assomigliare se si modifica oltre il necessario? Piuttosto, se si fa questo, è chiara l'intenzione di non voler assomigliare, e quindi di non aver imitato»⁹. Frase di portata infinita per gli sviluppi successivi dell'estetica tedesca (si pensi alla finalità senza scopo di Kant o alla libertà d'invenzione dello spirito nell'estetica hegeliana).

E il grido di Laocoonte sarà oggetto di raffinate osservazioni da parte di Lessing anche in netta contrapposizione rispetto a Winckelmann e al suo parallelismo tra il dolore di Laocoonte e quello di Filottete¹⁰: il sacerdote troiano non erompe in un orribile grido, come invece canta Virgilio, proprio per simboleggiare la grande distanza rispetto ai Greci. Lessing si riferisce al passo in cui Priamo proibisce ai Troiani di versare lacrime¹¹: e perché – si chiede Lessing – Agamennone non comanda lo stesso? «Il poeta vuole insegnarci che solo il civile greco può contemporaneamente piangere ed essere valoroso, mentre l'incivile

⁵ *Ivi*, p. 72.

⁶ Cfr. anche J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, in *Il bello nell'arte e altri scritti*, cit., p. 33. Si tratta della stessa pagina in cui compare la celebre espressione che condensa i tratti della scultorea antica: nobile semplicità e quieta grandezza.

⁷ Verg. *Aen.*, II, vv. 250-290. Tr. *Eneide*, in *Tutte le opere*, a cura di E. Centrangolo, Sansoni, Firenze 1993, pp. 298-303. Virgilio è l'unico autore dell'antichità che presenta le grida orrende di Laocoonte.

⁸ Cfr. G.E. Lessing, *Laocoonte*, in *Opere filosofiche*, a cura di G. Ghia, UTET, Torino 2008, pp. 167-181.

⁹ *Ivi*, p. 180.

¹⁰ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, in *Il bello nell'arte e altri scritti*, cit., p. 33.

¹¹ Cfr. Hom. *Il.*, VII, v. 427. Tr. *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1963, p. 249: «Vietò il compianto il gran Priamo».

Troiano, per esserlo, deve prima soffocare ogni umanità»¹². Il Troiano deve soffocare il pianto per mostrare valore, soltanto il Greco è capace di entrambi, poiché l'eroe possiede la misura del proprio valore e anche della propria collera: Filottete soffre davvero, perché il Greco sentiva e temeva; i Troiani sono barbari nei quali il furore violento della guerra offusca ogni sensibilità.

Virgilio, Sofocle, Filottete, e poi Omero, Priamo, infine la distanza tra Greci e Troiani: la riflessione critica sul Laocoonte finisce per coinvolgere l'essenza di intere civiltà. Herder, ad esempio, si concentrerà sulla nudità del Laocoonte – che Virgilio invece presentava con indosso i paramenti sacerdotali. Da qui trae spunto Herder per indicare la superiorità greca nella sensibilità per la bellezza: gli orientali hanno l'usanza di nascondere il corpo, i Romani utilizzano toghe, tuniche, mantelli e i popoli nordici si coprono per via del clima, mentre presso i Greci l'abitudine alle forme corporee ha affinato la capacità di cogliere le belle forme. «Stiamo parlando di *arte e Greci*; non di *costumi morali e Tedeschi*»¹³. Dall'abitudine dei Greci alle nobili forme della gioventù ammirate nelle danze, nelle lotte e nelle gare dipende anche la distanza tra antichi e moderni: «Anche da ciò si comprende perché i Moderni restano assai più indietro rispetto agli Antichi nella bella *forma* che nella bella *apparenza*»¹⁴. Il Laocoonte presenta un terreno ricchissimo di spunti che arrivano a coinvolgere tutto il complesso di una cultura e persino i rapporti tra le diverse epoche: la discussione prende avvio da un dettaglio per poi ampliarsi a comporre un intero quadro culturale.

Non mancano tentativi di critica dell'arte anteriori alla grande rinascita degli studi sul Laocoonte inaugurati da Winkelmann¹⁵: si pensi ai *Three Treatises on Art, Painting and Poetry, and on Happiness* scritti da James Harris nel 1744, al saggio di Klopstock del 1758 *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften*. Rispetto a un vasto materiale critico, il gruppo del Laocoonte svolse la funzione strategica di collettore capace di raccogliere tutta una serie di osservazioni e considerazioni, convogliandole verso una vera e propria "capacità di giudizio" sempre più autonoma rispetto alla singola opera d'arte.

Nel suo *Discorso su Lessing* Thomas Mann scrive:

Geniale nell'arte sarebbe dunque ciò che è sorprendente e tale da entusiasmare con stupore, ciò che è temerario e che soltanto attraverso la realizzazione si rivela possibile¹⁶.

Si potrebbe dire che la genialità del Laocoonte, oltre alla straordinarietà della sua esecuzione, consiste nell'aver reso possibile tramite la sua pura presenza un movimento di attrazione

¹² G.E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 140.

¹³ J.G. Herder, *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010, p. 43.

¹⁴ *Ivi*, p. 46.

¹⁵ La sua *Storia dell'arte antica* reca nella premessa la data "luglio 1763".

¹⁶ T. Mann, *Discorso su Lessing*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Mondadori, Milano 1997, p. 11.

e catalizzazione delle riflessioni critiche che già si agitavano e fremevano in quegli anni. Il tangibile “esserci marmoreo” – l’essere *hic et nunc* del gruppo – ha operato come una sorta di polo di attrazione: il convergere di intuizioni e valutazioni diverse consente poi al pensiero di crescere su se stesso, abbandonando l’oggetto specifico acquisendo una propria autonomia. Si potrebbe dire che partendo dai primi passi mossi proprio dai lavori pionieristici di Herder e di Lessing sia stato possibile avviare il confronto tra due arti, che poi ha coinvolto un insieme sempre più vasto e in seguito ha generato l’istanza di un “ordinamento” delle arti, giungendo infine a una comprensione storico-sistematica delle arti stesse: da Lessing a Hegel, passando per Kant. Questa evoluzione del significato stesso del Laocoonte merita un’analisi più circostanziata.

Il *Laocoonte* di Lessing reca come sottotitolo “Sui confini della pittura e della poesia”, nasce dunque come confronto tra due forme d’arte¹⁷. La limpidezza del saggio si riscontra non soltanto a livello stilistico¹⁸ ma anche nelle chiavi di lettura mediante cui il raffronto viene articolato: pittura (che per Lessing equivale ad arte figurativa in generale) e poesia imitano rispettivamente corpi e azioni; tale distinzione si costituisce insieme come motivo di profonda affinità tra le due.

La pittura può anche imitare le azioni, ma solo allusivamente, mediante corpi. [...] la poesia rappresenta anche corpi, ma solo allusivamente, mediante azioni¹⁹.

E tuttavia si ingannerebbe chi credesse di individuare una perfetta simmetria: agli occhi di Lessing la poesia rimane l’arte più ampia²⁰, superiore tanto alla scultura quanto alla pittura: «Ci sono fatti che possono essere dipinti e altri che non lo possono, e lo storiografo può raccontare quelli più dipingibili in modo altrettanto non pittorico quanto il poeta è in grado di presentare in modo pittorico i fatti più indipingibili»²¹. In questo caso si aggiunge un terzo elemento, la dimensione della prosa storiografica, che complica ulteriormente il quadro, ma senza ledere la comprensibilità della tesi di fondo.

A sbilanciare ulteriormente qualsiasi presunto equilibrio contribuisce una sorta di riabilitazione della pittura di fronte alla poesia: «se l’artista orna una figura con dei simboli, eleva una semplice figura ad un essere superiore. Se però è il poeta a servirsi di tali orpelli pittorici, fa di un essere superiore un pupazzo»²². L’analisi di Lessing non ambisce a una

¹⁷ Sulla drammaticità di questo scontro nel *Laocoonte* di Lessing si veda E.H. Gombrich, *Lessing*, in “Proceedings of the British Academy”, 43, 1957, pp. 133-156.

¹⁸ Cfr. N. Merker, *Introduzione a Lessing*, Laterza, Bari 1991, p. 63. Merker arriva a definirlo «il primo esempio di una moderna prosa tedesca agile e vivace».

¹⁹ G.E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 225.

²⁰ *Ivi*, p. 191.

²¹ *Ivi*, p. 222.

²² *Ivi*, p. 204.

compiuta sistematizzazione delle arti, piuttosto rintraccia analogie, nota somiglianze laterali, lavora attorno alle differenze. Non che l'istanza d'ordine risulti assente, ma il saggio si arricchisce di tante piccole divagazioni che finiscono quasi per distrarre dalla visione d'insieme.

Ad esempio, distinguendo lo scudo di Achille descritto da Omero nell'*Iliade* dallo scudo di Enea ripreso da Virgilio, Lessing sembra riprendere, di fatto, l'intuizione principale sul rapporto tra poesia e pittura. «Omero non dipinge lo scudo come uno scudo finito e compiuto, ma come uno scudo in divenire. [...] Noi non vediamo lo scudo, ma l'artefice divino nell'atto di fabbricarlo»²³. Nella descrizione virgiliana dello scudo di Enea, al contrario, «l'azione resta stagnante»²⁴, colmo di profezie per inorgoglire i Romani. Lo scudo di Achille è azione, quello di Enea pare un corpo inerte: Omero è autenticamente poeta, mentre Virgilio quasi si trasforma in pittore e scultore.

Omero fa escogitare da Vulcano le decorazioni perché e in quanto egli deve forgiare uno scudo. Virgilio, invece, sembra fargli forgiare lo scudo per via delle decorazioni²⁵.

La polarità corpo-azione viene giocata anche all'interno di una stessa arte, come nel caso della poesia, ma ciò è ben lungi dall'assicurare un assetto sistematico, tanto più che alcuni sensi vengono radicalmente esclusi dalla trattazione poiché indicati con l'appellativo di "sensi oscuri"²⁶, come il gusto, l'olfatto, il tatto, che invece assumerà un ruolo chiave nella *Plastica* di Herder.

Il tatto, per la verità, è piuttosto l'autentico protagonista del saggio del 1778 che si concentra su una prospettiva differente: il rapporto tra pittura e scultura. Per quanto da principio vengano designati tre sensi – vista, udito e tatto – cui corrispondo pittura, musica e scultura, il secondo termine della sequenza dilegua per lasciare spazio al confronto tra il primo e il terzo. Il tatto viene inteso come il senso infinito, rispetto a cui la vista è una "formula abbreviata": tra i due si instaura la medesima relazione che sussiste tra verità e sogno. La concretezza della statua, la presenza totale qui e ora del marmo²⁷ si contrappone alla pittura, al «regno incantato del bell'inganno, nell'officina della sua onnipotenza con la luce e i colori»²⁸. Il colore non è forma²⁹ – scrive Herder – e ciò dissuade dal creare statue

²³ *Ivi*, p. 241.

²⁴ *Ivi*, p. 244.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 278.

²⁷ Cfr. J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 45. Sul tema si veda P. D'Angelo, *Dal Settecento ad oggi*, in AA.VV., *Estetica della Scultura*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2003, pp. 91-125. E inoltre A. Pinotti, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in "Aisthesis", 2009, 1, pp. 177-191.

²⁸ Cfr. J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 45.

²⁹ *Ivi*, p. 46.

colorate che risulterebbero troppo somiglianti alla natura, «perché “troppo simile a una mucca eppure non una mucca”, cioè un fantoccio»³⁰. Sembra quasi rievocata l'antica critica platonica all'arte: fantocci-φαντάσματα.

La distanza pittura-scultura non è soltanto una questione di stile dei contemporanei, ma coinvolge il confronto tra antichità e modernità:

I Greci sapevano poco, ma quel poco lo sapevano molto bene e per intero: essi lo comprendevano e sapevano renderlo in maniera tale che visse in eterno. Come il profilo del loro volto è scolpito e non dipinto, così sono anche le loro opere³¹.

L'antitesi pittura-scultura è una chiave di lettura per intendere l'intera civiltà occidentale. Non sarà l'unica possibile, ma risulterà decisiva per le successive prospettive di analisi. Il saggio di Herder si rivela per certi versi complementare, per altri sovrapponibile, per altri ancora contrastante rispetto al modello lessinghiano. Esattamente l'impossibilità di una riunificazione complessiva delle trattazioni arricchisce in modo ancora più produttivo il dibattito sull'arte, alimentando quella che poi sarebbe stata formalizzata come “antinomia del giudizio di gusto”: l'arte come luogo di un *disputandum* non componibile.

Il momento della svolta si concentra, appunto, nel passaggio dalla critica delle singole opere d'arte alla critica del giudizio estetico; sarebbe tuttavia un errore considerare la scoperta del trascendentale come elemento astrattamente separato dai contributi di Herder e Lessing. La misurazione dei confini (*Kritik*) del gusto dipende anche dall'esercizio e dunque dallo sviluppo di potenzialità presenti nel giudizio estetico. Emergerà in seguito la figura di Kant e “Laocoonte” verrà assunto per indicare (§§ 51-54) una sorta di “sistematica delle arti”, un attraversamento che insieme renda conto anche delle connessioni tra le varie arti.

3. I “possibili” del giudizio estetico

La terza Critica si configura nei termini di un trattato sul giudizio come “possibile”, secondo l'intuizione di Derrida:

L'analitica del bello lavora, distrugge quindi senza fine il lavoro della cornice nella misura in cui, pur lasciandosi inquadrare dall'analitica dei concetti e dalla dottrina del giudizio, descrive l'assenza del concetto nell'attività del gusto³².

In effetti, provando a enucleare l'essenziale dei quattro momenti dell'analitica del bello si ottengono quattro accostamenti ossimorici: piacere - senza interesse; universale - senza

³⁰ Ibidem.

³¹ *Ivi*, p. 71.

³² J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978. Tr. *Il parergon*, in *La verità in pittura*, tr. it di G. Pozzi e D. Pozzi, Newton & Compton Editori, Roma 2005, p. 75.

concetto; finalità - senza scopo; consenso - senza concetto. Nell'analitica del bello si determina l'orizzonte del giudizio estetico. A differenza delle altre grandi Critiche non è necessario aspettare la dialettica perché si dischiuda una dimensione antinomica: le mura che dovrebbero cingere il giudizio vengono costruite e demolite in un unico gesto. Come se Kant avesse inteso saggiare "i possibili" del giudizio stesso: qui le possibilità non risultano misurabili perché si tratta proprio di quella facoltà che presiede alla presa di misura più originaria nell'animo umano. Si prendano le due figure imprescindibili: il genio e il gusto. Il genio è colui che letteralmente trasforma la realtà³³, mentre il gusto valuta/riconosce e disciplina il genio, facendo sorgere quell'approvazione durevole che fa progredire la cultura³⁴. Il § 21 della seconda parte di *Umano, troppo umano* è dedicato all'uomo come misuratore, dove Nietzsche parla dell'enorme eccitamento da cui fu rapito il genere umano quando scoprì la misura, la bilancia e il pesare.

La parola "uomo" significa infatti colui che misura, egli si è voluto chiamare dalla sua scoperta più grande!³⁵.

La critica è una misurazione, è uno degli "episodi notevoli" dell'attività umana: ma è possibile soppesare la facoltà stessa di ponderare? L'analitica della facoltà del giudizio si rivela una trattazione del tutto problematica: si vorrebbe indicare il carattere costitutivo di quella facoltà che per essenza è regolativa, poiché genera e si confronta con l'esemplarità dell'arte, con la pura possibilità, senza che mai venga dato l'universale. E tuttavia proprio queste asperità nell'esposizione e nello svolgimento rivelano il cambio radicale di oggetto: non è più il capolavoro in quanto tale a essere tema di "critica", bensì è la facoltà di riflettere a *criticare* se medesima; la valutazione giunge a coinvolgere esplicitamente il soggetto. La critica non è più critica di un oggetto: è il soggetto a diventare oggetto di critica. Kant rimane immensamente debitore anche dal punto di vista strettamente terminologico al *Laocoonte* di Lessing, dove ciò che è fruttuoso è «solo ciò che dà libero gioco all'immaginazione»³⁶. Allo stesso modo l'analitica del bello dipende in modo essenziale da un'intuizione presente nella *Plastica* di Herder: «Il Dio d'Israele non seppe proteggere abbastanza il suo popolo sensuale dalle immagini e dalle statue. [...] Nulla cattura la sensibilità in modo più forte di

³³ Cfr. Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49, B 193 / A 191, in *Werke*, a cura di W. Weischedel, WBG, Darmstadt 1983, vol. VIII, p. 414. Tr. it. *Critica del giudizio*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2004, p. 321.

³⁴ *Ivi*, § 50, B 203 / A 200-201, cit., p. 421. Tr. it., p. 333.

³⁵ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliche*, in *Kritische Studienausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Dtv, München 1999, vol. II, p. 554. Tr. it. *Umano, troppo umano*, a cura di S. Giametta, Milano 2006⁹, Adelphi, vol. II, p. 147. Nietzsche gioca sull'assonanza tra "Mensch" e "Messende".

³⁶ G.E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 150. L'espressione verrà ripresa da Kant per qualificare il bello come "libero gioco tra l'immaginazione e l'intelletto". L'espressione si trova addirittura quattro volte in una stessa pagina nel § 9. Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 9, B 28-29 / A 28-29, cit., p. 296. Tr. it. p. 107.

un idolo»³⁷. Questi contributi vengono rielaborati all'insegna dell'autonomia del giudizio da parte del soggetto nel dischiudere l'orizzonte estetico.

Il "Laocoonte" che si trova all'interno della terza Critica cresce su questo terreno e dunque adotta un intento sistematico, un attraversamento delle arti che è al contempo un tentativo di ordinamento: se il § 51 può essere letto quasi come inventario dei generi artistici, nel § 52 il "collegamento delle belle arti" si incentra sull'impalpabile linea di confine in cui si incontrano l'ampliamento delle facoltà, l'attrazione del godimento e l'irritamento dell'intelletto. Confine fragile e precario almeno come quello tra il visionario e il metafisico: nonostante il "guardingo linguaggio della ragione" «difficilmente si procede nell'un campo senza talora invadere brevemente l'altro»³⁸.

Dunque poesia, oratoria, musica, arti figurative – tra cui Kant annovera la plastica e la pittura – vengono valutate e dislocate in base a un principio ordinatore e a una visione complessiva dei loro rapporti specifici. Già qui il Laocoonte è soltanto eponimo, anzi, non viene nemmeno nominato esplicitamente all'interno dell'opera: soltanto in virtù dell'antonomasia che ormai il gruppo scultoreo ha conseguito la trattazione kantiana dei differenti generi artistici viene considerata un "laocoonte delle arti".

4. Molti Laocoonti: verso Hegel

Come già aveva compreso Goethe, Laocoonte è soltanto un nome. Sotto questo profilo la *Filosofia dell'arte* di Schelling non fa che avvalorare un modello già consolidato: il Laocoonte schellinghiano si ispira a criteri differenti, ma l'istanza di un sistema dell'arte rimane il tratto principale dell'opera; la configurazione del gruppo marmoreo con una pluralità di figure coinvolte dal medesimo destino, avviluppate dai due mostri marini, evoca immediatamente l'idea di realtà e componenti diverse organizzate tra loro in un sistema.

Il passo compiuto dall'estetica hegeliana si muove in direzione "storica": non è lecito intenderlo come un momento ulteriore o capace di sopravanzare la terza Critica; piuttosto si tratta di una torsione essenziale del timbro del Laocoonte, appunto in chiave cronologica. La distanza tra le due concezioni si può riscontrare anche soltanto raffrontando il numero estremamente esiguo di citazioni di capolavori d'arte che si trovano nel testo kantiano con la mole sterminata di richiami e rimandi alle opere concrete presenti nella trattazione hegeliana. Anche in questo caso, si potrebbe dire che «Hegel ha saltato l'ombra, ma non per questo ha saltato oltre l'ombra»³⁹.

³⁷ J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 79. Kant considera un passo dell'Esodo (20, 4) il più sublime della legge degli Ebrei, dove si ordina di non farsi immagine alcuna di ciò che è in cielo o sulla terra. Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 124 / A 123, p. 365. Tr. it. p. 235.

³⁸ I. Kant, *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, in *Werke*, cit., vol. II, p. 969. Tr. it. *Sogni di un visionario chiariti con sogni della metafisica*, in *Scritti precritici*, a cura di A. Pupi, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 388.

³⁹ M. Heidegger M., *La questione della cosa*, a cura di V. Vitiello, Guida, Napoli 1989, p. 173.

La direzione storica impressa dai testi hegeliani al trascendentale non si risolve in un'oltrepassamento del problema: l'indagine kantiana si mantiene volutamente a distanza dalla prospettiva storica proprio per garantire la massima ampiezza all'orizzonte del possibile come terreno di analisi dell'ente. Rispetto a un tentativo che si caratterizza proprio per la vastità della sua portata, la dimensione storica si pone come un tradimento – e forse anche come un irreversibile ridimensionamento. Pensare storicamente l'arte comporta inevitabilmente pensarne anche la morte, laddove Kant prospetta le pure possibilità antinomiche dell'arte, persino quelle disancorate dalla storicità.

Anche il pensiero di Hegel si rivela debitore di quelle sortite nel mondo dell'arte firmate da Herder e Lessing. Si pensi a quanto possa aver influenzato Hegel la tesi secondo cui «l'arte ha conquistato, nei tempi moderni, confini incomparabilmente più ampi»⁴⁰. Sarebbe sufficiente accostarla ad alcuni passi hegeliani per rilevarne la somiglianza: discutendo della lirica Hegel ne rileva la vasta diffusione durante l'età moderna «in cui ogni individuo si attribuisce il diritto di avere per se stesso il suo peculiare modo di vedere e sentire»⁴¹.

Ancora più "tangibile" è l'influenza esercitata da Herder su Hegel: «Fate che una creatura tutta occhi, persino un Argo dai cento occhi, guardi per cento anni una statua, e la consideri da ogni lato»⁴². I cento occhi in Hegel sono diventati mille, ma il contesto è praticamente il medesimo: nella redazione di Hotho relativa al corso del 1829 l'Argo dai mille occhi⁴³ è colui che guarda in ogni punto la creazione artistica.

E ancora, al termine del primo capitolo del suo saggio Herder esalta la superiorità della statua sulla pittura, a motivo della sua presenza integrale che può costringere «a farmi inginocchiare», mentre anche la pittura più bella è solo un romanzo, quasi un sogno⁴⁴. Nell'estetica di Hegel trapela fra le righe qualcosa di analogo in una delle più significative formulazioni che da ultimo sarebbe persino in grado di accennare alla morte dell'arte: «per quanto possiamo trovare eccellenti le immagini degli dei Greci, e vedere degnamente e perfettamente raffigurati il Padreterno, Cristo e Maria, tuttavia questo non basta più a farci inginocchiare»⁴⁵. Hegel non sta semplicemente invertendo i termini della questione posta da Herder: la statua era stata oggetto di venerazione; è proprio l'immagine (che

⁴⁰ G.E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 149.

⁴¹ G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, in *Werke*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, vol. XV, p. 432. Tr. it. *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1997, vol. II, p. 1257.

⁴² J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 35.

⁴³ G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, cit., vol. XIII, p. 203. Tr. it. vol. I, p. 176. Il senso del paragone con Argo si rivelava in maniera più esplicita nelle lezioni di estetica tenute nel 1823 (redatte sugli appunti di Hotho) dove Hegel ritiene che «l'arte dia all'oggetto mille occhi affinché possa essere visto dappertutto». Cfr. G.W.F. Hegel, *Die Philosophie der Kunst*, a cura di A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 1998, p. 80. Tr. it. *Lezioni di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 76.

⁴⁴ J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 39.

⁴⁵ G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, cit., vol. XIII, p. 142. Tr. it. vol. I, pp. 120-121.

è caratteristica della modernità e segnatamente del Medioevo cristiano) a superare spiritualmente la cosalità marmorea, la pesantezza della statua. Nel regno dell'immagine non ci si inginocchia più, un tempo ci si inginocchiava presso le statue: qui Hegel cala la problematica all'interno della storia. Ma lo spunto appartiene chiaramente a Herder.

Da ultimo, si potrebbe notare che la tesi dell'*Estetica* secondo cui la parola "bello" (*Schöne*) deriverebbe da apparire (*Schein*)⁴⁶, si trova già nella *Plastica* di Herder, in versione anche più ricca: Herder mostra l'analogia tra *Schönheit* (bellezza), *schauen* (guardare) e *Schein* (apparenza)⁴⁷. Stesso argomento che verrà poi ripreso da Hegel. Alla luce di questi esempi, l'influenza di Herder appare pressoché indubbia.

Proprio il confronto con Herder, però, merita maggiore attenzione, allo scopo di comprendere che cosa comporti la visione hegeliana dell'arte, concepita nella sua storicità essenziale. Nel parallelo con Herder emerge il tenore politico e teoretico dell'*Estetica*. Queste lezioni dovrebbero essere lette come un trattato sulla intrinseca *legittimazione storica* dell'Occidente: la storia viene assunta come il *medium* tramite cui si mostra l'identità di realtà e razionalità. La cultura europea esiste, è reale, in quanto logicamente "motivata". Il suo esistere si legittima nel legame tra arte e storia.

Si prenda una (forse la) tesi principale della *Plastica* di Herder: *la superiorità della scultura sulla pittura*. Questa supremazia si fonda sulla presenza totale della statua di contro alla prospettiva unica imposta dalla tavola della pittura. Quella della pittura è una "tavola incantata", la magia dei colori ammalia l'occhio e inganna la mente; per contro la statua è autentica, tiene insieme innumerevoli prospettive. In una parola, la statua è "vera", è presenza piena e integrale, che non maschera, non illude come fa la pittura. Queste rilevazioni non sono soltanto osservazioni di carattere puramente artistico, non sono ininfluenti sul piano storico-politico. Difatti Herder arriva alla conclusione: che i Greci sapessero poco, ma quel poco per intero. Critica implicita alla modernità, critica che Schiller riprenderà e svilupperà su altri versanti nelle sue *Lettere*:

Quale singolo moderno si presenterebbe a lottare uomo contro uomo con il singolo ateniese per il premio dell'umanità? [...] Perché il singolo greco si qualificava rappresentante del suo tempo e perché l'individuo moderno non può osare tanto? Poiché a quello conferì le sue forme la natura che tutto unifica, a questi l'intelletto che tutto divide⁴⁸.

⁴⁶ Cfr. Id., *Die Idee und das Ideal. Nach den erhaltenen Quellen* neu herausgegeben von G. Lasson, Leipzig 1931, p. 22. Si tratta del primo volume della versione delle lezioni di estetica curata da Lasson e rimasta incompiuta: «Può anche esserci favorevole il fatto che l'arte abbia a che fare con l'*apparire*, che viva nell'illusione, cosicché il "bello" si chiamerebbe così derivando da "apparire"».

⁴⁷ Cfr. J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 34.

⁴⁸ F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di G. Boffi, Rusconi, Milano 1998, p. 65.

E subito dopo prosegue a caratterizzare ulteriormente la risposta: «Fu la cultura stessa a produrre questa ferita dell'umanità moderna»⁴⁹. Così l'analisi sull'arte si trasforma immediatamente in giudizio storico: questo nesso diventerà il tratto fondamentale del Laocoonte hegeliano, ma con una sua peculiarità: l'arte che attraversa le epoche implica già per Schiller e per Herder un giudizio sulle epoche; con Hegel l'arte non è solo occasione per confrontare le epoche, ma arriva a coincidere con la legittimazione di quella successione di epoche che prende il nome di storia.

5. *Superiorità visiva e oscurità tattile*

Il reale *si* giustifica proprio mediante l'avvicinarsi delle sue configurazioni. L'emblema di questa concezione si trova proprio nell'*Estetica*:

E così in quasi tutte le grandi epopee, noi vediamo popoli diversi per costumi, religione, lingua, [...] avanzarsi gli uni contro gli altri, e ci tranquillizziamo completamente con la legittima vittoria, sulla scena storica mondiale, del principio superiore su quello inferiore, il quale cede dinanzi al coraggio che non lascia nulla al vinto⁵⁰.

Avanza chi ha vinto: altrimenti detto, il reale è razionale (è giustificato dalla sua vittoria) e ha vinto perché era più razionale di ciò che lo contrastava. L'arte in Hegel non diventa soltanto storia dell'arte, ma legittimazione dell'arte in quanto forma per eccellenza del fare occidentale. Ciò si avverte proprio nel confronto con Herder: Hegel rovescia i termini del confronto tra scultura e pittura. La superiorità della pittura viene espressa per gli stessi motivi per cui Herder celebrava la scultura: la statuaria risulta meno spirituale rispetto alla pittura proprio a motivo del confondersi delle sue differenti prospettive, di contro alle quali il dipinto impone la visuale unica, chiara, definita. «La statua – scrive Hegel – è per sé prevalentemente autonoma, incurante dello spettatore che può collocarsi dove vuole. [...] Invece nella pittura, [...] l'opera d'arte, in quanto manifesta il soggettivo, anche in tutto il suo modo di manifestare mette in rilievo la determinazione di esistere essenzialmente solo per il soggetto, per lo spettatore e non automaticamente per sé. Lo spettatore è, per così dire, presente fin dall'inizio, ne è stato già tenuto conto, e l'opera d'arte è solo per questo saldo punto del soggetto»⁵¹.

Stessa argomentazione, ma di segno opposto: quelli che per Herder era il punto di forza della scultura – la presenza integrale nella sua molteplicità di prospettive – in Hegel si trasforma in motivo di inferiorità rispetto alla netta chiarezza della pittura. Qui non è in gioco una mera differenza sul gusto, non si sta disputando semplicemente sui diversi

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, cit., vol. XV, p. 353. Tr. it. vol. II, pp. 1187-1188.

⁵¹ *Ivi*, vol. XV, p. 28. Tr. it. vol. I, p. 899.

modi di cogliere la bellezza: qui è in gioco uno sforzo di legittimazione storico-politica dell'Occidente. La posizione hegeliana non parteggia arbitrariamente per la pittura, né intende contrapporsi astrattamente all'ottica di Herder.

La superiorità della pittura sulla scultura è parte costitutiva della concezione hegeliana della storia, intesa come progressiva e irresistibile spiritualizzazione: la pittura inaugura le arti romantiche, è un'arte intrinsecamente "cristiana" e ruota attorno a due polarità essenziali. Innanzitutto la pittura è l'arte medioevale per antonomasia, il cui timbro essenziale si concentra nelle raffigurazioni della Madonna col bimbo; l'altro centro d'attrazione è la pittura fiamminga che dipinge la serenità borghese, che gode dei frutti della propria industriosità e celebra la domenica della vita⁵². La pittura viene letta proprio come l'arte che inaugura l'epoca cristiana non soltanto in contrapposizione alla statuaria greca, ma soprattutto come suo superamento. Simbolo dell'età moderna che sopravanza la civiltà antica.

La pittura esprime la ricchezza dello spirito che trasforma e ricrea la realtà: lo spirito letteralmente illude, crea parvenze, dove però la parvenza coincide con l'essenza, con la verità stessa, e l'arte è il luogo per eccellenza in cui si esprime l'adeguatezza dell'interno con l'esterno⁵³. La lettura hegeliana assume il senso inverso rispetto a quella di Herder: la pittura (che anche per Herder costituisce la cifra dell'arte moderna, ma nel senso della decadenza) è parte del processo di smaterializzazione della materia, di spiritualizzazione della natura che troverà un'ulteriore intensificazione nella musica prima e nella poesia poi. L'astrazione è il fulcro della disputa: secondo Herder la superficie pittorica inganna rispetto alla tridimensionalità della "cosa", scolpita nella sua dura realtà; agli occhi di Hegel la pittura attesta la rinuncia volontaria e consapevole a una dimensione come segno di una superiore interiorizzazione della cosa da parte dello spirito⁵⁴. È una celebrazione della potenza dello spirito: la capacità di raffigurare i volumi sulla superficie. La direzione della storia non è la perdita della realtà, bensì l'interiorizzazione rammemorante (*Er-innerung*) che tollera la cosa, la nega e così la conserva, la sostiene.

Lo sviluppo storico della pittura medioevale verso la pittura fiamminga viene concepito come isomorfo allo sviluppo del pensiero scientifico – e non a caso ciò che possiede la medesima logica accade anche nel medesimo momento, a riprova dell'intima coappartenenza di tempo e storia in Hegel. Superando le perplessità schilleriane, l'età moderna lancia la sua sfida all'età antica, consapevole di aver già conseguito la propria vittoria, legittimata da una "ragione" che il tempo può soltanto *esplicare*. Tale "ragione" risiede nella superiore interiorizzazione dell'oggetto da parte dello spirito: spiritualizzazione ricca dell'intero

⁵² Cfr. *ivi*, vol. XV, pp. 128-129. Tr. it. vol. II, pp. 988-989.

⁵³ Cfr. *ivi*, vol. XIII, p. 205. Tr. it. vol. I, p. 177.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, vol. XV, p. 27. Tr. it. vol. I, p. 898.

processo storico di raffigurazione dell'oggetto. Rappresentare è sempre un astrarre⁵⁵: l'arte è dunque umanizzazione proprio in quanto l'arte è prima "maestra" dei popoli. Il movimento spirituale dell'arte, verificabile sul piano storico, si conclude nella mediazione assoluta con se stessa che ripristina l'immediatezza per il togliere della mediazione⁵⁶: l'oggetto viene negato e sorretto dal soggetto conoscente e perciò manipolatore.

Al contrario, nel paradigma herderiano la vista viene letteralmente "resa tatto" e viene eliminato il punto di vista che costringe il vivente a una piatta tavola adatta solo agli imbrattatele. «Il suo occhio diventa mano, il raggio luminoso dito, o piuttosto la sua anima ha un dito assai più fine della mano e del raggio luminoso, per abbracciare in sé l'immagine che viene dal braccio e dall'anima dell'artefice»⁵⁷. Herder non mira alla visione, senso che per antonomasia designa la conoscenza, bensì elogia lo scultore che «si trova nel buio della notte e tasta le statue»⁵⁸: questo buio però è intrinsecamente superiore alla vista perché l'umile sentire tattile conosce per intero, abbraccia nel senso che si avvicina alla cosa e la apprende nella sua vera concretezza. Invece la vista (la pittura) distoglie, separa dall'oggetto, al pari della stessa poesia.

Il terreno di incontro di Hegel e Herder è concepire la rappresentazione come astrazione: questa stessa tesi costituisce per Hegel la positiva affermazione dello spirito che consuma l'oggetto e si afferma come autentico soggetto-oggetto; per Herder si tratta al contrario di un deleterio distacco dalla cosa: l'arte scultorea garantisce che la cosa «non abbia a svanire dal mondo»⁵⁹.

Vi è però un tratto che non può passare sotto silenzio a proposito di questo confronto: la pittura non è soltanto dissoluzione della pesantezza del marmo nel gioco dei colori, nella diabolica officina – come la chiamerebbe Herder – della superficie pittorica che incanta. La pittura rende esplicita quella che si può chiamare l'indole profonda della civiltà occidentale nel processo di spiritualizzazione delineato da Hegel: *nella pittura è possibile aumentare a dismisura rispetto alla scultura la cura per i dettagli*. Il pittore può concentrarsi sui singoli oggetti con maggiore precisione, dall'espressione del volto, alla resa del luccicare delle stoffe o dei metalli – è sempre Hegel a notarlo. Il pittore si specializza, ora nella ritrattistica, ora nella paesaggistica, ora nel chiaroscuro.

La pittura occupa un posto logicamente e storicamente più elevato rispetto alla scultura perché costituisce una tappa ulteriore verso il compimento dell'Occidente in quanto civiltà tecnico-scientifica. La pittura segna il destino dell'Occidente come superamento

⁵⁵ *Ivi*, vol. XIV, p. 367. Tr. it. vol. II, p. 808.

⁵⁶ Cfr. Id., *Wissenschaft der Logik II*, in *Werke*, cit., vol. VI, p. 401. Tr. it. *Scienza della logica*, a cura di C. Cesa, Laterza, Roma-Bari 2004⁸, vol. II, p. 800.

⁵⁷ J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 35.

⁵⁸ *Ivi*, p. 82.

⁵⁹ *Ivi*, p. 89. Sul tema, in connessione anche con il pensiero del giovane Herder, si veda S. Tedesco, *Economia del desiderio: piacere e conoscenza nella prima estetica di Herder*, in "Aisthesis", 2009, 1, pp. 131-140.

della scultura perché maggiormente attenta e interessata allo studio dei singoli oggetti, alla manipolazione dei colori in vista di una migliore resa. La presenza integrale della scultura, la bella figura rotonda che mille prospettive non riuscirebbero a esaurire, tutto questo genera confusione, non quella conoscenza chiara e distinta che si incentra su una sola prospettiva. Il punto di fuga della pittura, analogo al punto di coordinate (0;0) sul piano cartesiano è il luogo a partire dal quale ogni oggetto viene univocamente determinato, quantificato e calcolato.

Il Laocoonte hegeliano è così un attraversamento delle arti che assume come criterio unico la giustificazione della civiltà occidentale: di quella cultura che nasce e cresce sulla domanda “che cos’è?”⁶⁰. Rispetto alla dedizione al singolo oggetto raffigurato, la scultura a suo modo costituiva ancora una sorta di “ricordo” dell’essere, e non casualmente di fronte a quella sacralità si avvertiva ancora l’impulso a inginocchiarsi. Questa sacralità viene letteralmente consumata dalla pittura: l’oggetto viene studiato e raffigurato sotto ogni prospettiva, finché la sua matericità si dissolve, si trasforma in puro sapere. E l’attestazione di questa dissoluzione risiede nell’efficacia della manipolazione dell’oggetto stesso messa in atto dal sapere tecnico-scientifico.

Lo spirito si affatica intorno agli oggetti solo finché resta in essi qualcosa di segreto, di non rivelato, e le cose stanno così finché la materia è identica con noi. Ma se l’arte ha rivelato da tutti i lati le concezioni essenziali del mondo contenute nel suo concetto e la cerchia del contenuto che ad esse appartiene, essa si è liberata di questo contenuto che è di volta in volta determinato per un popolo e un’epoca particolari⁶¹.

⁶⁰ Su questa visione della civiltà occidentale cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2000³. E inoltre Id., *La questione della tecnica*, oltre a *Scienza e meditazione*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, pp. 5-27 e 28-44.

⁶¹ G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, cit., vol. XIV, p. 234. Tr. it. vol. I, pp.676.

