

Comparatismi 5 2020

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20201716>

Estetica e Comparatistica. Riflessioni per un rapporto rinnovato

Giampiero Moretti

Abstract • L'Autore si interroga sulla connessione profonda che lega la dimensione "estetica", nella sua complessa e coinvolgente presenza in ogni essere umano, all'"atto" mai del tutto casuale del "comparare" e, con riferimento all'esperienza della *Komparatistik* in Germania, auspica un rinnovato avvicinamento tra estetica e comparatistica anche, o, proprio, al di là dei loro tradizionali confini disciplinari.

Parole chiave • Estetica; Comparatistica; *Komparatistik*; *Romantik*; Novalis; *Stimmung*

Abstract • In this article, Giampiero Moretti investigates the relationship between the "aesthetic" dimension, in its complex and engaging presence in every human being, and the "act" of "comparing". By referring to the *Komparatistik* in Germany, Moretti advocates a renewed convergence between aesthetics and Comparative Literature even outside their disciplinary boundaries.

Keywords • Aesthetics; Comparative Literature; *Komparatistik*; *Romantik*; Novalis; *Stimmung*

Ledizioni 

Estetica e Comparatistica. Riflessioni per un rapporto rinnovato

Giampiero Moretti¹

Per quanto si possa ormai tendere a dimenticarlo, od a sottovalutarlo, spesso allo scopo di utilizzare il termine *estetica/o* in senso meramente generico e funzionale ad altri discorsi disciplinari, l'esperienza estetica non nasce né si propone all'interno di una teoria e, ancor meno, di una riflessione filosofica sull'arte; l'esperienza sensibile della bellezza si presenta infatti come un impatto con l'oggetto (vissuto come) *bello* e con la possibilità della (percezione della) bellezza in senso ampio. La disciplina dell'estetica, dalla metà del Settecento in poi, proseguendo e alimentando tendenze già attive da secoli, cerca sì di ricondurre quell'impatto sensibile alla dimensione retorico-poetica, filosofica, e scientifica; tuttavia, la forza (e l'effetto) dell'impatto vissuto dal soggetto, nell'esperienza della bellezza, è tale, da essere non soltanto difficilmente sottovalutabile in una qualsiasi riflessione non ipocrita del fenomeno del *bello*, quanto anche – e questo è un aspetto parimenti poco sottovalutabile – da risultare imprescindibile in una riflessione estetica genuina, pena l'inaridimento della stessa.

La complessità delle considerazioni iniziali di Platone e di Aristotele sul tema, che nel corso di oltre due millenni sono state analizzate e sceverate sotto tutti gli aspetti possibili ed immaginabili, e che quindi non è qui il caso di richiamare,² neppure per sommi capi, la dice lunga sulla sua delicatezza, in tutti i sensi. Platone ed Aristotele mirano in sostanza a configurare uno spazio, concreto e al contempo teorico, all'interno del quale l'esperienza 'ad impatto' della bellezza, che può certo promanare da qualsiasi fenomeno (naturale-spontaneo) ma che in fin dei conti l'umanità ha nel tempo cercato sempre più di far trasparire dalla compiutezza di ciò che essa 'produce', venga vissuta senza turbamento eccessivo, ed anzi come un arricchimento. Il terzo attore essenziale dopo i due appena nominati, Kant, nella sua *Critica del giudizio* (1790), cerca di ricomporre un quadro complessivamente ormai sfaccettato e differenziato; egli ottiene sì un risultato fondamentale, e tuttavia, se possiamo permetterci di dirlo, (inevitabilmente) poco ricompositivo. Inevitabilmente, in quanto la connessione tra esperienza soggettiva e norma cui essa aspira restano inconciliabili. Soggettività, e, *al contempo*, universalità *cogente* del giudizio estetico, una cogenza che Kant indica come ontologicamente diversa da quella della scienza matematico-fisica, si trasformano però in una proposta essenziale per la *Romantik* nascente, la quale, proprio nel *Zugleich* (la contemporaneità, la simultaneità essenziale, in cui e per cui il tempo viene attraversato dall'eternità che vi fa trasparire la verità dei significati sensibili), che

¹ Questo breve contributo è dedicato a tre amici, Richard Ambrosini, Giovanni Bottirolì e Riccardo Capoferro, senza i quali non sarebbe stato scritto.

² Rinviamo, da ultimo, al volume collettaneo *La storia dell'Estetica. Ricordando Luigi Russo*, a cura di Elisabetta Di Stefano e Salvatore Tedesco, Milano, Aesthetica edizioni/Mimesis, 2020, al cui interno abbiamo cercato di sviluppare una riflessione che ci pare strettamente collegata al presente intervento: cfr. Giampiero Moretti, *Estetica e fine dell'Estetica*, incluso nel volume appena ricordato, alle pp. 201-211.

caratterizza ontologicamente l'esperienza estetica genuina, individua la *temporalità d'incontro simbolica* che avvince essenza ed esistenza, finito ed infinito nell'opera d'arte. La fondazione ultima dell'essenza dell'esperienza estetico-artistica, per i romantici, consiste dunque nella temporalità simbolica del soggetto preliminarmente de-soggettivizzata, e in tal modo universalizzata: un processo esistenziale e per molti versi ascetico che, distanziandosi dal dettato kantiano, ma quasi inverandolo su un piano invisibile, rinviene proprio nell'oltrepassamento del pensiero categoriale lo spazio di quell'universalità cogente, tutta particolare, che l'esperienza del *bello* consegna all'umano. Il tramonto apparentemente definitivo di questo scenario, a fine Ottocento, in seguito al pensiero epocale di Nietzsche, *da un lato* frantuma l'orizzonte della disciplina, che si era sviluppata ed articolata in un sistema delle arti commisurato a facoltà quali *gusto* e *genio* e che aveva pensato il principio dell'imitazione come un atteggiamento che, giustificato metafisicamente, era stato altresì accettato, per così dire, come fisiologicamente naturale; *dall'altro* riporta in auge la canonicità di studi di retorica e poetica i quali non soltanto avevano costituito l'eredità forse persino primaria delle dottrine platonico-aristoteliche fino al Settecento inoltrato, ma, soprattutto, immerge tale rinascita e rivisitazione postmetafisica (e postfilosofica) del 'canone' nella *storia*, interpretato ora come l'orizzonte apparentemente insuperabile, unico, dell'esperienza estetico-artistica in quanto tale. Dinanzi ad un'implosione di tale portata dei riferimenti metafisici, che consegna quell'esperienza alle discipline più diverse e con le più diversificate conseguenze teorico-pratiche, la nostra attenzione deve ora dirigersi al fenomeno della comparazione come una sorta di parallelo, curioso *sviluppo ristoratore* della sconfitta della bellezza nella storia della metafisica.

I manuali di letteratur(a)e comparat(a)e si soffermano di frequente sulla nascita e sullo sviluppo delle cosiddette scuole francese (quella più antica e ancora oggi per tanti aspetti venerata) e americana, mettendo in evidenza, con accuratezza e dovizia di particolari, similitudini e differenze tra di esse. Gli studi disciplinari si richiamano principalmente a quel contesto benché, da oltre un trentennio a questa parte, il confronto con *cultural studies* e *postcolonial studies* sia divenuto, ed è certo stato un bene per la disciplina, di riferimento inevitabile,³ anche perché (ed anche questo è di certo un bene, poiché sulla scia di tali confronti l'orizzonte della letteratura in senso stretto si è più che proficuamente ampliato a discipline vicine) tale confronto ha rappresentato un guadagno di cui l'intero arco del sapere umanistico ha indubbiamente goduto.⁴ Si tratta però ora di interrogarsi, sia pure in modo breve e provvisorio, su come l'estetica e la comparatistica possano a loro volta ulteriormente giovare di tutto questo variegato fermento, contribuendo ad arricchire ulteriormente il panorama di studi disciplinare e non.⁵

Per muovere qualche piccolo passo in questa direzione può forse essere utile riferirsi a quel bacino di pensiero che ha dato origine, in maniera così proficua e rigogliosa,

³ Cfr. in proposito le acute notazioni critiche espresse da Giovanni Bottioli, *Return to literature. A manifesto in favour of theory and against methodologically reactionary studies (cultural studies etc.)*, «Comparatismi», n. 3, 2018, pp. 1-37, web, ultimo accesso: 4 novembre 2020, <<https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/1478>> (con la discussione che, sempre ivi e altrove, ne è seguita).

⁴ Indispensabile, per ampiezza e profondità dei riferimenti che mette in campo, è René Wellek, *Definizione e natura della letteratura comparata*, trad. di Rosa Maria Colombo, «Belfagor», n. 2, 1967, pp. 125-151.

⁵ Sempre in chiave preliminare, sia qui consentito rinviare al nostro *Il fondamento estetico della comparazione in letteratura*, in *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, a cura di Anna Maria Babbi e Alberto Comparini, Roma, Carocci, 2020, pp. 133-139.

all'estetica settecentesca nel suo originale stagliarsi nel panorama culturale europeo, e non solo. La riflessione sulla costellazione significativa di *sensazione/sensibilità/sentimento*, che si concentra in pochi ma fecondissimi anni in Germania attorno ai nomi e nelle opere di Fichte, Friedrich Schlegel, Hölderlin e Novalis (per evocarne soltanto i più 'adatti' alla proposta ermeneutica che qui avanziamo), è una riflessione che intende:

- da un lato, distinguere qualitativamente i tre termini suddetti dalla 'mera' *percezione*;
- dall'altro, collegare, attraverso la mediazione produttiva (ma né arbitraria né irrazionale dell'*immaginazione*), l'essere sensibile umano nel mondo e del mondo ad un'esperienza poetico-ontologica caratterizzante l'umanità nel suo complesso e nel profondo. Questo potrebbe essere l'orizzonte di partenza percorribile per ripensare il rapporto tra Estetica e Comparatistica.

Il motivo è relativamente semplice: il fondamento estetico dell'essere umano, pensato essenzialmente secondo quanto l'orizzonte romantico sopra delineato insegna, individua nell'*esperienza sensibile-comparativa umana* (e dunque potenzialmente universale) l'intrinseca qualità poetica della sensibilità in quanto tale. Ben lungi dunque dalle ricostruzioni sentimentalistiche e irrazionalistiche della *Romantik*, che pure si sono purtroppo impadronite di tantissima critica, e talvolta, inutile negarlo, a ragione, lo sguardo dev'essere piuttosto indirizzato a quell'ardita mescolanza di reale e immaginale (non: immaginario e ancor meno immaginifico) che sostanzia l'opera dei migliori romantici tedeschi (e non solo). La sensibilità, che è fondamentalmente e implicitamente comparativa, si rivela di per sé come la facoltà universale-poetica dell'essere umano.

I due piani che, disciplinarmente e non solo, nell'atto e nell'esperienza del *comparare* siamo tanto spesso portati a considerare vicini eppure differenti, quello *teoretico* e quello *pratico*, dovremmo perciò forse abituarci a *sentirli* invisibilmente (conseguentemente dunque ad un'opzione teoreticamente fondata) connessi nel visibile (l'opera d'arte nel suo venire di volta in volta sperimentata come concretamente avvinta alla vita) in quanto 'luogo' dell'invisibile. Approfondire la natura di tale particolarissimo sentire (estetico in senso dunque originario ed autentico) è compito di una comparazione sintonizzata su quel che *circola*, segretamente ed espressamente, nelle opere comparate; di tale comparazione dovrebbe e potrebbe farsi carico una Comparatistica che riconosca come proprio punto di partenza universale proprio *quel* sentire. Nell'orizzonte disciplinare che variamente si presenta e viene tenuto generalmente presente dagli studiosi, la cosiddetta scelta *pratica*, nella comparazione, appare fortemente prevalente, ed a ragion veduta; costituisce infatti la base, il saldo suolo, sul quale il confronto accade. La dimensione *teorica* viene invece ricondotta per lo più all'ambito od orizzonte metodologico cui l'analisi concreta fa riferimento, spesso in senso lato o scontato, molto presupposto e poco approfondito: senza cioè la necessità riconosciuta di un'interrogazione preliminare come presupposto indispensabile. Dal canto suo, l'orizzonte 'teoretico' della comparazione viene troppo spesso rivendicato dagli studiosi come un piano-ambito filosoficamente minaccioso e sganciato dall'analisi concreta, e dunque brandito quasi come un'arma. Ma quello filosofico è ormai un armamentario, non certo più un'arma nel senso di uno sguardo capace di vedere. Tanto poco fa davvero paura, da essere condannato, nell'analisi concreta, all'indifferenza e alla superfluità. Ed infatti non *la* filosofia, ma la *fine* della filosofia è, nella sua forma di un *estetico sentimento di tale fine*, il piano sotteso sul quale una Comparatistica non dimentica del ruolo della teoria può

forse muoversi senza sensi di colpa o restrizioni disciplinari. Un piano ‘superiore’, nel quale e sul quale *sentire* e *comparare* si tengono per mano, convintamente.⁶

Senza voler qui far riferimento alla scuola comparatista francese od a quella angloamericana, le quali, sia pur certamente in maniera differente e diversamente motivata, sono in realtà molto sbilanciate verso la ‘pratica’ del testo o del contesto, è a quella tedesca, più appartata, che qui vogliamo ora guardare. *Allgemeine Literaturwissenschaft* e *Vergleichende Literaturwissenschaft* infatti, certo praticabili anche separatamente, trovano però nel ricomprendente e aggiungeremmo indispensabile piano sotteso della cosiddetta *Komparatistik* l’ambito di un agire auspicabilmente mai schizofrenico. È nella Comparatistica infatti che l’elemento *wissenschaftlich*, scientifico, viene declinato sul piano teorico e su quello pratico senza che di quel che realmente è *scienza* si perdano le tracce, né nel lavoro pratico-concreto sui testi (di qualunque genere: quindi anche letterari in senso ampio), né nella prospettiva ermeneutico-teorica. Estetica e Comparatistica si riconoscono dunque nella scientificità per così dire ‘lieve’ di un accostamento sensibile al testo dell’arte. Si tratta di una scientificità che può essere fatta risalire a Fichte, alla sua *Wissenschaftslehre* (1794). Non è la prima volta che ci capita di riferirci a quell’opera così complessa nel senso appena enunciato,⁷ un orizzonte di significati che ci è in realtà stato offerto dalle cosiddette *Fichte Studien* di Novalis;⁸ queste ultime furono un esercizio di confronto con Fichte che Novalis portò avanti con rigore e ossessione tali, da produrre uno strano effetto di mascheramento di quanto egli stava compiendo. Nacque infatti da tale effetto di mascheramento (che, come ogni velamento, nasconde ma anche rivela qualcosa di effettivo) la leggenda del Novalis estensore di *frammenti*, fulminanti aforismi che – proseguendo tale lettura fantastificante e molto comoda –, tanta critica superficiale ha infine interpretato come anticipazioni del pensiero di Nietzsche. Novalis aveva invece individuato nell’opera di Fichte il nucleo della *Romantik*, vale a dire l’intuizione secondo la quale la conoscenza scientifica ordina-organizza categorialmente (secondo il dettato kantiano) la realtà, ma tale ordinamento categoriale e scientifico (*wissenschaftlich*) trova invisibile ‘sostegno’ ontologico-strutturale-esistenziale nel contemporaneo sentire ciò che realmente accade; la nozione di *scientificità* si trovò così inavvertitamente e proficuamente intrisa di quel che i romantici

⁶ Se è qui concesso un ricordo personale, è in un fecondo dialogo con Mario Perniola che, almeno dal 2000 in poi, abbiamo cercato di riflettere su tale tema, e in particolare a proposito dell’esperienza di un *sentire* senza oggetto/soggetto che, in ambito estetico-artistico, era ad entrambi sembrato connesso e perciò riscontrabile in quella che si potrebbe approssimativamente definire una straordinaria quanto segreta vita spirituale del mondo vegetale. Cfr. a tal proposito Gustav Theodor Fechner, *Nanna o l’anima delle piante*, a cura di Giampiero Moretti, trad. di Giuseppe Rensi, Milano, Adelphi, 2008; Giampiero Moretti, *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2012; Mario Perniola, *Del sentir inorganico al sentir vegetal*, in «Disputatio. Philosophical Research Bulletin», 5, 6, 2016, pp. 307-334, web, ultimo accesso: 4 novembre 2020, <<https://disputatio.eu/vols/vol-5-no-6/perniola-sentir/>>.

⁷ Cfr. ad esempio i nostri *Estetica, letteratura e nuova mitologia. La svolta tra Sette e Ottocento*, «Comparatismi», 3, 2018, pp.71-78, web, ultimo accesso: 4 novembre 2020, <<https://www.ledi-journals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/1483>> e *La Linea d’ombra di Joseph Conrad tra mood e Stimmung*, «Studi di Estetica», 2, 2019, pp.193-99, web, ultimo accesso: 4 novembre 2020, <<http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica/article/view/807>>.

⁸ Può vedersene la versione italiana in Novalis, *Scritti filosofici*, a cura di Fabrizio Desideri e Giampiero Moretti, Brescia, Morcelliana, 2019; per una lettura articolata nel senso su esposto delle *Fichte Studien* di Novalis, cfr. Giampiero Moretti, *Novalis. Pensiero, poesia, romanzo*, Brescia, Morcelliana, 2016.

iniziavano a chiamare (allontanandosi dai loro predecessori) *sentimento*. L'oscillazione tra percezione/sensazione da un lato, e sentimento come esito di tale oscillazione dall'altro, è per Novalis: poesia. La forza oscillante, che mantiene l'umano al costante confine tra reale e fantastico è l'immaginazione, traino poetico verso la lingua 'vera': indubitabile immagine per (ma anche: prodotta da) l'immaginazione.

In questo intreccio dovrebbe a nostro avviso situarsi l'incontro dello studioso con la comparazione esteticamente fondata, laddove con *fondazione*, ormai sarà chiaro, non si intende certamente l'applicazione pratica di una teoria ricavata filosoficamente 'altrove', in 'aurei' tomi filosofico-sapientziali distanti e al di sopra della concretezza analitica applicabile al testo, bensì l'esperienza sensibile poetica dell'umano condotta a raffinamento ermeneutico nell'accostamento ai e dei testi, i quali, *lievemente*, quasi da soli, si offrono all'analisi. *Stimmung* è il termine che maggiormente può venirci in soccorso per cercare di caratterizzare al meglio la *disposizione* ermeneutico-esistenziale che dovrebbe essere alla base del rinnovato rapporto tra Estetica e Comparatistica. Il tratto scientifico di tale disposizione non viene dunque ricavato nel ricorso a teorie di inquadramento di generi o canoni o a qualsivoglia altra organizzazione esterna del sapere, bensì attinto dall'esperienza di rarefazione concettuale che si incontra nella comparazione come avvicinamento sentimentale delle opere *comparate*; queste ultime, tutt'altro che accostate o giustapposte o meramente inquadrate in un contesto esplicativo (operazioni certamente legittime ed auspicabili, ma mai esclusivamente), ricevono nella (*gestimmte*) disposizione del soggetto una luce di universalità che si irradia su di esse rendendole, appunto, *comparate*: ri-conosciute (in quella *Stimmung*) come comparabili. L'umanità di tale esperienza diviene garante di un'ampiezza giammai priva di profondità, una profondità che paradossalmente allontana ogni pericolo di arbitrio e soggettività, i quali sono invece costantemente presenti, e per così dire al varco, nella presunta oggettività priva di apertura al profondo tipica della comparazione orizzontale, in costante ampliamento diffusivo verso 'l'altro e il diverso', contestualizzati però in un tempo inautenticamente inteso, nel quale restano prigionieri, come inchiodati a forme ed a fatti privi di quel *fondamento* da cui sono invece immaginalmente da sempre improntati: cui dunque aspirano ed hanno diritto.