



STUDI URBINATI

DI STORIA, FILOSOFIA E LETTERATURA

ANNO LI NUOVA SERIE B N. 1-2 1977

PRESSO L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI URBINO

ARGALIA EDITORE URBINO

Discorso mitico. Discorso mitologico. Discorso logico sul mito

di Bruno Liebrucks

Introduzione: Il discorso letterario (Thomas Mann). Il discorso mitico (Omero). Il discorso mitologico (Schelling). Il discorso mitologico-storico (L'Estetica di Hegel). Il discorso logico (La logica di Hegel). Conclusione.

INTRODUZIONE. *Il discorso letterario (Thomas Mann)*

Per la coscienza filosofica comune del nostro tempo l'età della metafisica è tramontata con Kant, quella della filosofia con Marx. Solo i filosofi di professione sembra non se ne siano accorti. È la concezione letteraria della filosofia e della sua fine, quella che si lascia datare già a partire da Montaigne, Rousseau, Hamann, Kierkegaard, Marx e Nietzsche. Che posto ha il mito, in questo quadro? Esso sembra enunciabile, in generale almeno, in un solo discorso, fra quelli elencati nel sommario del presente saggio: nel discorso degli scrittori.

Se, al contrario, definiamo il livello mitico della coscienza come il più antico che noi si possa raggiungere, quello da cui già Omero si accomiatava, e identifichiamo il livello filosofico in quello dei presocratici, il livello metafisico in quello che va da Platone a Kant, distinguendo, al suo interno, una fase logica (da Platone-Aristotele fino a Kant, logico-formale; da Kant in poi, logico-trascendentale), allora all'interno di una filosofia che sa di avere la propria origine nella parola, si delineano alcune rivoluzioni nel modo di pensare, che debbono venire enunciate preliminarmente. Omero non parla ancora del mito in guisa mitologica. Egli lo enuncia come pura e semplice realtà, cioè in una guisa ancora mitica. Ciò corrisponde, nella nostra prospettiva del mondo interiore e del mondo esterno, allo spazio in cui sono le stelle, considerato come se si trattasse di mera realtà, e non di un insieme di fenomeni trattati con metodo scientifico. Un discorso siffatto potrebbe essere mitico tal quale come quello di Omero, quando questo viene formulato anteriormente alla

domanda conoscitiva. Una non riflessiva attenzione alle cose in se stesse a qualsiasi livello di parola e di coscienza, rimane sempre mitica. Solo nella ricerca del Logos che sta in ogni mito considerato come racconto, il discorso si fa mitologia; e pertanto ha cura, in quanto prima determinata negazione del mito, di distaccarsi enfaticamente del mito, così teoreticamente come praticamente, definendo mentitore il cantore di miti. In base al presupposto che l'immediatezza del grado immediatamente più alto della coscienza è sempre meno perfetta della maturità di quello appena abbandonato, si potrà vedere, nell'incitamento di Eraclito a sferzare Omero, l'abbandono della guisa mitica del discorso e insieme una garanzia contro le passività che esso comporta. Quando Platone e Aristotele introducono il livello logico-formale del pensiero, ancora una volta bisogna fare attenzione alle passività che l'oltrepassamento, con Socrate, dell'atmosfera speculativa presocratica ha portata con sé. Nella rivoluzione speculativa di Kant si riflette, ancora una volta, lo spazio in cui l'uomo era metafisico. Nella Logica di Hegel viene conosciuto, sulle orme di Kant, il carattere oggettivo della riflessione.

Quest'ultimo rivoluzionamento nel modo di pensare ci consente per la prima volta di pensare in differenti livelli di coscienza. Potremo in qualche modo liberamente muoverci così nel livello mitico come in quello mitologico come in quello logico, una volta che riterremo di aver riconosciuto che persino il modo di pensare logico-formale potrebbe essere un modo di pensare mitico. Il pensiero logico ha nella parola una origine a partir dalla quale esso stesso si mostra in differenti livelli: per esempio, in Hegel come essere, come riflessione oggettiva e come concetto. Così deve essere logicamente possibile anche intorno al mito formulare definizioni a differenti livelli di coscienza, parlare del mito in maniera mitica, mitologica e logica. E la maniera logica deve contenere in sé le precedenti. Così sarebbe possibile: 1) scegliere un esempio significativo dalla filosofia presocratica, oppure 2) non riferire un mito platonico, bensì mostrarlo nel suo *status* logico e 3) a noi, in quanto uomini moderni viventi nell'età del nichilismo porre la domanda: fino a che punto siamo in un mito fatto da noi stessi e di cui pertanto siamo responsabili? Nel linguaggio kantiano «essere responsabili» introduce già una passione antimitica. Per questo

motivo, nel presente discorso la distinzione tra il modo di parlare mitico (Omero) quello mitologico (Schelling) e in ultimo quello logico (la *Logica* di Hegel) deve dapprima esser condotta quanto più descrittivamente è possibile a noi, che da Platone in poi abbiamo perduto la vera conoscenza del sapere antichissimo.

Qui si annunzia qualcosa che per la prima volta, forse, soltanto oggi noi possiamo intraprendere, dal momento che abbiamo riflettuto in varii campi sopra la relazione di parola e coscienza.

La tematica sulla relazione tra Mito e Logos è, naturalmente, assai più antica. Essa venne per la prima volta formulata per la coscienza moderna del cosiddetto *älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Ivi la filosofia è concepita in primo luogo come etica e metafisica. A partire dalla domanda «come deve venir costituito il mondo per un essere morale?» (trad. Massolo, in *La storia della filosofia come problema*, Firenze, 1967, pag. 249), una nuova fisica viene concepita, addirittura la prima per le età successive, che quanto meno sembrano stare dinanzi a noi. Essa dovrebbe essere così rivoluzionaria rispetto alla fisica postgalileiana come la concezione dello stato che si spinge fino all'abolizione dello stato.

Poiché «Solo ciò che è oggetto della libertà è idea» (ivi, pag. 250), l'idea della bellezza è quella che congiunge il Bene e la Verità. Non si tratta, con ciò nel *Systemprogramm*, di una armonia che anche l'uomo impoetico possa accettare o rifiutare. In verità, non v'è alcuna filosofia la quale non abbia un senso estetico; e così non la filosofia ha in mano la chiave per la verità, la bellezza e il bene, ché anzi la poesia deve anche nell'età moderna essere quella maestra dell'umanità che forse è stata solo nel modo come i Greci recepirono i poemi omerici. Poiché «non ci sarà più filosofia, non più storia, l'arte poetica sola sopravviverà a tutte le altre scienze ed arti» (ivi, pag. 252). Questa «arte poetica» si congiunge alla religione. E si tratta qui di una idea di cui l'autore tuttora ignoto del *Systemprogramm* dice che ad essa «nessuno ancora ha pensato» (ibidem). Per questo essa si avvicina alla tematica che noi possiamo per la prima volta affrontare in una filosofia che muova dalla parola. Noi dobbiamo avere una nuova mitologia, ma questa mitologia deve stare al servizio delle idee, deve diventare una mitolo-

gia della ragione. La espressione «estetico» («l'atto supremo della ragione in quanto essa abbraccia tutte le idee, è un atto estetico»; tr. cit., pag. 251) va intesa nel senso di «mitologico».

Se in Platone la dottrina sull'Ida del Bene, il «megisthon mathema», prese il posto della tragedia e così fu anche aperta la via a quel livello della coscienza che viene contrassegnato dalla disciplina della logica formale, così qui viene programmaticamente annunciato che si tratta di una idea che è formulata anche mitologicamente. In quanto idea, essa ha origine nella ragione, ed è idea per la filosofia. In quanto idea mitologica, però, essa deve ristabilire la comunicazione del filosofo — e filosofo si intende nel senso di uomo spiritualmente illuminato — con il popolo nel quale egli vive. Così essa riannoderà il legame che viene strappato in ogni filosofia la quale non è mitologica, ma enuncia le idee pure e semplici. «Prima che le idee vengano da noi trasformate in forma estetica, cioè mitologica, nessun interesse esse suscitano nel popolo e viceversa prima che la filosofia sia razionale il filosofo deve vergognarsene» (tr. cit., pag. 252). Di quello che, dopo i giorni del mito era caduto in reciproca lontananza, il mito e il Logos filosofico, di questo il *Systemprogramm* annuncia quel ricongiungimento che noi, fino a questi nostri giorni di oggi, non abbiamo. Ed è anche da dubitare se noi siamo un «popolo» tale che ad esso le idee, o piuttosto le idee mitologizzate, possano riuscire interessanti. L'autore — o gli autori — del *Systemprogramm* sono consapevoli dell'inaudita mutazione così del pensiero come della società che è racchiusa in una idea come quella da essi enunciata. Il congiungimento di Mito e di Ragione essi lo chiamano una «nuova religione», e pertanto «l'ultima e più grande opera dell'umanità» (tr. cit. pag. 252).

Nella denominazione «mito della ragione» sembra sia unificato ciò che non è unificabile. L'opinione secondo la quale mito e ragione non sarebbero fra loro compatibili può al giorno d'oggi vantare maggiori titoli di credibilità che non allora. Certo, Schelling ha scritto una *Filosofia della Mitologia*, e accanto ad essa addirittura una *Filosofia della Rivelazione*. Hegel ha mostrato di aver poca comprensione per il *mitico*, che in lui figura nel senso creuzeriano di *simbolico*. Il solo che abbia espresso miticamente un vero e proprio mito, è stato Hölderlin. Egli è l'unico, perciò, a metterci di fronte al problema, nel modo che era possi-

bile nel secolo XIX, con probità intellettuale. La domanda se il mito del poetare holderliniano possa esser chiamato ragionevole, è tale che ad essa non si può qui dare una risposta. Si tratta qui, come ho già detto, solo di una descrizione dei diversi modi di parlare del mito — ed in essa Hölderlin rimane sullo sfondo.

La modalità del discorso del mito, dopo l'idealismo tedesco, rimase letteraria così in Nietzsche come in Thomas Mann, che io qui adduco come esempio. I discorsi sul mito dei fascisti e dei nazionalsocialisti sembrano essere essi stessi mitici. In verità, essi muovono da uno stadio di cultura così poco simile a quello borghese da rendere, per esempio, illeggibile il libro di Alfred Rosenberg *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. Auschwitz apparve allora essere addirittura il mito messo in pratica.

Il discorso letterario sul mito ha trovato la sua più pregnante espressione nel *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann. La prima frase del grande romanzo paragona il passato ad un pozzo profondo. Il discorso sembra modularsi in grande maniera ontologica. «Profondo è il pozzo del passato!» Thomas Mann inoltre rammenta che quel pozzo è stato detto inesplorabile. Purtuttavia egli ritiene non sia più consentita una simile espressione all'interno del moderno stadio di sviluppo della coscienza; ed al diretto discorso ontologico subito aggiunge una proposizione evasivamente ironica: «Non dovremmo dirlo inesplorabile?» Non dice «Profondo e inesplorabile è il pozzo del passato», bensì, in una riflessione non oggettiva ma soggettiva: «Profondo è il pozzo del passato. Non dovremmo dirlo inesplorabile?»

Da questa proposizione, con la interrogazione che immediatamente la segue, si potrebbe partire per analizzare la concezione letteraria che Thomas Mann ha del mito. Così il discorso letterario come il discorso filosofico sul mito, parlano del mito in modo tale che noi in quanto lettori siamo subito incitati a rendercene conto: *tua res agitur*. Non si tratta soltanto delle *Storie di Giacobbe*, bensì principalmente di Giuseppe, alias Thomas Mann, e dei suoi fratelli, alias i tedeschi del suo tempo. Così, in ogni caso, potei io leggere le *Storie di Giacobbe* nella Berlino del 1938; e ne ebbi una esperienza come di un sollievo per il cuore. Così forte era allora il predominio dei fratelli di Giuseppe, che gli uomini simili a Giuseppe si potevano muovere a mala pena, e solo potevano raccontarsi l'un l'altro i loro sogni. Ma noi potevamo riconoscere che è proprio dell'indole di

Giuseppe di dover sempre tornare a calarsi in una fossa che non è la cisterna di Talete di Mileto, bensì un soggiorno dal quale non sappiamo se saremo mai liberati. Quelli che non si sono mai trovati entro una fossa, parlano di una siffatta esistenza in guisa non mitica. Thomas Mann poté condurre il racconto fino alla soglia del mito. Egli non solo mostrò di non esser Felix Krull, ma si confessò anche per conto di quelli che allora erano nella fossa. In ogni caso, si confessò nella sua opera. Nella fossa, però, egli vi stava per conto di altri; epperò non come Omero e Hölderlin sempre vi stettero per conto proprio, bensì in quanto scrittore. In tempi aridi come quelli erano, nell'anno 1938, io lo lessi in Berlino con grande gioia e anche con gratitudine, bisogna dirlo, senza fare alcun torto alla forma letteraria del raccontar romanzesco.

Sulle antiche storie noi siamo quivi informati in maniera ironico-riflessiva. A ciò non si eccettuano neppure le istorie antichissime, come prova il capitolo *Belio primordiale*. In due pagine viene sommariamente narrata la morte di Isacco, il figlio di Abramo. Siamo ricondotti al ricordo del Totemismo: «poco prima di morire cercò di belare, cosa che gli riuscì in modo impressionante — come un montone, e il suo volto esangue assunse una stupefacente somiglianza con la fisionomia di questo animale» (*Giuseppe e i suoi fratelli*, tr. di Bruno Arzeni, I, Milano, 1954, pag. 220). Gli astanti caddero per l'orrore con il volto a terra e si ricordarono che in verità quella somiglianza era sempre esistita. Egli per davvero era stato sempre un montone. Viene infine la vicenda della somiglianza del morire totemistico non soltanto riflessa nella parola «vero», ma anche rimossa nella ulteriorità letteraria: «Poi belò ancora una volta come un vero montone e spirò» (ibidem). Gli astanti, avveduti e terrorizzati a un tempo, rimasero, secondo il racconto, «a lungo con la fronte a terra» (ibidem). Non potevano alla fin fine sapere se egli fosse già morto e, come vien detto con esatto disvelamento della modernità dello scrittore, «o non belasse e profetasse ancora» (ibidem). Questo discorso letterario sa di esser nutrito delle ricerche scientifiche intorno ai tempi antichi, per poi rivolgersi all'attualità. Si tratta però di una attualità che non si presenta come primordio, la qual cosa tra l'altro, non è più possibile, ma si ferma prima di aver vergogna di sé: al limite tra la giocosità e l'orrore.

Il congiungimento di primordialità e modernità sembra dunque non essere più possibile nel reale della ragione. Essa vedrà una conferma di questa veduta in ciò, che quelli che allora in Germania parlavano del mito o, come Walter F. Otto, non trovavano ascolto nella massa oppure si dedicavano a questa impresa in modo affatto irragionevole e la trasponevano in una prassi che proietta ancora oggi la sua ombra, dopo i devastanti effetti del genocidio. Perché è di questa ombra, in cui vive l'ideologia, che il mito, già in quanto tale e non solo per il cianciar che di mito fecero i nazisti reca in sé gli or ora accennati lineamenti della perversione. Come negli appena trascorsi giorni del Nazionalsocialismo si riteneva avesse in sé le stimate della degenerazione ogni arte che oltrepassasse la comprensione dell'uomo della strada, così accade oggi al mito come tale, in quanto, va oltre la comprensività della scienza positiva e si leva sopra l'orizzonte mondano della verificabilità.

Così non può più essere compito della filosofia raccontare del mito nella forma del romanzo come opera d'arte totale. Essa deve porre la domanda sui presupposti in base ai quali sarà possibile parlare del mito in forma mitica, mitologica o addirittura logica, e su quale di codesti discorsi intorno al mito si lasci delineare in guisa ragionevole.

Il discorso mitico (Omero)

Il tentativo di rinserrare il mito in una determinazione concettuale che si levi al di sopra dell'impiego scientifico, è destinato a fallire. Il luogo del mito sembra essere sempre là dove le definizioni vengono oltrepassate. Nella *Logica* di Hegel, è il luogo in cui le scienze analitiche e quelle sintetiche trapassano nell'idea. Oggi noi, non disponiamo né di questa idea né del concetto in cui il mito potrebbe trovar posto. Se per mito intendiamo un racconto di accadimenti dei quali gli Dei vengono riconosciuti protagonisti o comprimari, allora esso sembra trovarsi del tutto al di fuori del pensare concettualizzante. In base alla premessa che il mito può ben essere accaduto e forse accade ancora, si dovrebbe partire dal suo significato letterale. Se ci dovesse essere un c o n c e t t o logicamente legittimo, che fosse modellato partendo dalla parola come sua genesi, allora sareb-

be possibile sperare di rinnovare il mito a un livello più alto, in un altro *status* logico. Si dovrebbe trattare di uno sprofondamento nel primitivo, uno sprofondamento che sarebbe anche un portar su, non implicante una caduta nell'irrazionalità. Io credo di aver mostrato, nelle mie ricerche su *Parola e coscienza*, che la concezione hegeliana del concetto si addice a ciò, sebbene Hegel non ne abbia avuto coscienza quando si contrapponeva all'opera di Schelling. Il discorso logico sul mito sarebbe allora l'unico rispondente a quello mitico, mentre gli altri possono servire di più alla introduzione all'uno e all'altro.

Il discorso mitico sul mito non mostra, come ebbe a dire l'Apostolo Paolo, «favole scaltramente escogitate», ma racconta proprio quello che Paolo richiede solo in relazione a Cristo e con questo per noi uomini: cioè che gli uomini furono testimoni oculari della grandezza e gloria degli Dèi e così, possibilmente, potrebbero anche esserlo di nuovo. L'argomento di Paolo deve valere per ogni religione, in qualunque livello di coscienza dell'umanità essa sia comparsa. Se il mito dovesse essere sempre una autorappresentazione dell'uomo come mondanità e concetto esistente, allora i miti sarebbero da considerare veri in quanto essi abbiano integrato gli uomini nel mondo non già matematicamente — la qual cosa del resto non è possibile — ma partendo dalla parola. Questo si può ammettere come ipotesi anche allorché noi non possiamo più ricavare molti miti dalla nostra condizione di coscienza, e i miti ci limitiamo ad ascoltarli come favole. Bisogna tuttavia ammettere che ciascun mito ha dichiarata in anticipo la sua rispondenza al mondo ed alla società. In quanto espressione e rappresentazione di codesta sua rispondenza, esso era già presente nel metodo assoluto di Hegel, che nella categoria della rispondenza aveva trovato la propria esposizione logica.

Omero non racconta soltanto vicende di Dèi: racconta bensì anche che esse erano visibili dagli uomini, e come esse erano visibili dagli uomini. Con l'avvento dei presocratici e della concezione platonica, l'umanità greca, e quindi l'Europa, venne a perdere codesta capacità. Forse, questa perdita era già avvenuta con il perfezionarsi della scrittura alfabetica: la quale ha prolungato la memoria collettiva in una maniera per l'innanzi impensabile, traslocando, però nello stesso tempo, l'esperienza della situazione espressiva in una astrazione strutturale che oggi non

più ci autorizza a interrogarci sul mito in se stesso, bensì unicamente sulle sue strutture. La capacità di percepire il *divino* in quanto distinguibile dall'*umano* anche se non è qualcosa di separato dall'umano, è ormai diventata solo appannaggio di pochi. Oggi tuttavia una capacità siffatta, anche se in essa ci imbattessimo, farebbe nascere in un uomo il sospetto di pretendere per sé di emergere dal livellamento egalaritario — la quale cosa basterebbe per essere tacciato di criminalità. Incliniamo anzi addirittura a negare a priori agli uomini codesta capacità; e quando di essa si parla, tendiamo a sospettare si tratti di fantasticherie, se non di vera e propria menzogna — di ciò incolpando non solo gli sciamani con il loro *raptus* celeste, ma addirittura Omero. Se dovessimo ricordarci delle nostre personali esperienze infantili, allora potremmo amichevolmente essere consigliati di lasciar perdere il dar di ciò notizia non solo nella civile conversazione, ma soprattutto nei colloqui con gente addottrinata. Questo ci viene proibito soprattutto per motivi di gusto, i quali sono più forti che ragionevoli. L'argomento-principe di Nietzsche contro il Cristianesimo era che ad esso si opponeva il suo gusto — che però, era solamente il gusto del tempo. La maniera di percepire comune nell'infanzia, per quanto di essa ciascuno possa rammentarsi, non sarà dunque reputata come qualcosa che meriti di esser conservata e custodita; sarà anzi reputata, in conformità all'illuminismo greco e moderno, come un relitto puerile di qualcosa che o è arretrato oppure viene rievocato in guisa fraudolenta.

Anche in Omero si legge il racconto di avvenimenti presentati come credibili a stento. Tali sono però non solo le apparizioni di Dèi, ma anche, per es. l'abilità di cui taluno di essi dà prova, come Efesto. Si pensi al libro decimottavo dell'*Iliade*: dove Tetide dagli argentei piedi, la madre di Achille, si rivolge al fabbro divino, per ottenerne le armi del di lei figlio. Esso lo trova indaffarato ai suoi mantici: «... venti tripodi in una volta faceva, / da collocare intorno alle pareti della sala / ruote d'oro passava sotto ciascun piedistallo / perché da soli entrassero nell'assemblea divina, / poi tornassero a casa, meraviglia a vedersi...» (Il. XVIII, 373 sgg. tr. Calzecchi-Onesti, Torino, 1950, pp. 393-394).

Comprendiamo oggi molto bene che Omero definisse «meraviglia a vedersi» («*thauma idesthai*») cosiffatti Robot. Ed ugual-

mente fantastica appare la fabbricazione delle fanciulle d'oro: «... due ancelle si affaticavano a sostenere il signore, / auree, simili a viventi fanciulle, / avevano mente nel petto e avevano voce / e forza, sapevano l'opere per dono dei numi immortali...» (ivi, 417 sgg., tr. cit. p. 495).

Di sostegno servivano costoro allo zoppo divino, quando egli si muoveva sulle sue deboli gambe, come allorché, in quella occasione, egli andò incontro a Tetide che nella casa di lui lo attendeva.

Non soltanto codesti prodigi di una divinità tecnologica sono inclusi in ciò che anche per Omero è meraviglioso. V'è pure la storia (reperibile in altri racconti dei tempi più antichi) del cavallo parlante che racconta ad Achille come sia stato Apollo in persona ad uccidere Patroclo, e gli predice il suo fato di morte precoce (ivi, XIX, vv. 406-416); dopo di che Erinni toglie la parola al cavallo (ivi, v. 417). Non si stupisce Achille di questo, che un cavallo possa parlare; ritiene bensì superflua la predizione del suo destino. Egli sa che dovrà perire lontano dai genitori, se ora sceglierà ancora una volta l'eroico cammino del combattimento contro i troiani; eppure vi si avvia in piena consapevolezza della forza di cui è carica la sua vita ormai breve. Le apparizioni degli Dèi e i loro colloqui con gli uomini sono descritte in Omero con la stessa naturalezza e lo stesso realismo di tutto il resto.

Alla domanda se Omero pretenda che noi crediamo che Atena sia effettivamente apparsa ad Achille, che Hermes abbia effettivamente fatto da guida a Priamo verso la tenda di Achille, è pertanto difficile rispondere, poiché quegli Dèi sono certo viventi tuttora, ma proprio nella poesia di Omero. Se però riflettiamo anche al fatto che a tutt'oggi ogni mondanizzazione dell'uomo è stata reale solo all'interno dell'orizzonte delineato dalla sua parola e in esso ha tuttora luogo, allora potremo definire l'incontro tra gli Dèi e gli uomini come una eventizzazione artistica del mito, che nell'età poetica del mondo ha approntato la materia per quella mondanizzazione, nella misura in cui essa sorpassa i confini di ciò che nelle rispettive età è comune ed abituale. Il discorso mitico sul mito è il discorso mitico della parola in cui ha luogo la mondanizzazione umana, nella misura in cui questa stessa viene sperimentata come parola nominante le cose e gli accadimenti. Questa è però l'articolazione in cui lo

spazio giornaliero dell'uomo, rompendo i propri limiti, viene ad aprirsi a nuove esperienze. Quello che nella espressione mitica del mito viene detto, è l'uscita estetica dell'uomo dalla sua abituale esperienza del mondo. Questa esperienza nel mondo, l'uomo non la vive in immagini obiettive, dal momento che egli non ha ancora imparato a riflettere su di essa. La riflessione psicologica soggettiva su di essa rimane altrettanto mitologica, nel senso peggiorativo della parola, come la credenza che gli Dèi hanno esistenza oggettiva pari a quella degli oggetti percepibili nell'esperienza di tutti i giorni, oppure nella realtà oggettiva degli *oggetti* kantiani: i quali sono purtuttavia il risultato di una riflessione che, dentro di sé, a ciò che è divino non lascia spazio né soggettivamente né oggettivamente. Il discorso logico sul mito deve perciò mostrare che codesto oltrepasamento dei limiti della coscienza è sempre conoscenza, e non già un mostrare agli occhi di un allucinato delle apparizioni meramente oggettive. Nella *Logica* di Hegel, l'oggettività del concetto si traduce oggettivamente nella concettualità soggettiva. Se uno ha capito questo, non può certo rispondere ancora alla domanda sulla realtà degli Dèi di Omero, ma potrà formularla domandandosi se e come e fino a che punto, con il racconto mitico di Omero, qualcosa ha avuto luogo all'interno della coscienza di quei tempi. La rottura delle strutture abituali nelle quali si compie la mondanizzazione giornaliera può essere sperimentata come una apparizione di Dèi o come una scoperta scientifica, come una concezione politica o anche come una nuova creazione d'arte. La parola è l'uscita dell'uomo dalla mutezza degli animali, la *estaticità* che lo colloca al di sopra del silenzio zoologico e gli impedisce di morire nella abitudine. Codesta uscita dell'uomo dall'animalità può essere sperimentata anche al modo di Achille; antepoendo la precoce morte dell'eroe ad una lunga vita nella *routine* abituale; ma è possibile anche sperimentarla affrontando pericoli d'altro genere. Quel che è specifico del mito omerico consisterebbe dunque in questo, che l'oltrepasamento della quotidianità, e forse anche della banalità filisteica, può essere sperimentato come apparizione di un sembiante divino il quale, questo va detto ancora una volta, non è né soggettivo né oggettivo. Quando l'oggettività soggettiva della sfera del non-abituale ammettiamo di sperimentarla figuramente, quando questa sfera viene sperimentata come sollevantesi al di sopra di

noi uomini, allora Hölderlin, quando parla di una sfera più elevata di quella degli uomini e di quella degli Dèi, ci avrà definito quello che Omero, ed egli stesso, riferiscono nella parola modellata dalla poesia. In quanto ha luogo nella parola, la mondanizzazione è stata in ogni tempo articolazione verbale. Se la spiegazione logica del mondo e della società è parimente un modo della articolazione verbale, allora la logica in quanto logica dovrà essere definita mitica. Per questo ritengo sia meglio esporre mille volte la *Logica* di Hegel allo scherno di coloro che non riescono a pensare, piuttosto che passare sotto silenzio l'essere, essa Logica, proprio quel mito che dal *Systemprogramm* del '96 veniva definito mito secondo ragione.

Dopo ogni nuova rivoluzione nel modo di parlare e di pensare, noi giudicheremo mitico, nel senso peggiorativo della parola, tutto ciò che è appena passato, fino a quando l'uomo non finisce col riconoscere come mitico il proprio stesso Logos e così arriva logicamente alla comprensione della presenza dell'esser-passato delle trascorse forme di articolazione verbale. Quanto poco però ciò che è mitico è passibile di definizione, e perciò non è logicamente comprensibile al di fuori della *Logica* di Hegel, questo lo mostra già persino il carattere mitico del concetto di mito professato nel nostro tempo, con il suo oscillare tra i due opposti di quanto di peggio (e di sprégevole) e quanto di meglio può l'uomo raggiungere. In questa angolazione, l'uomo moderno può anche sperimentare come una entità mitica l'autoconoscenza in quanto conoscenza di se stesso, così come in essa egli sperimenta insieme il distanziamento dalle passate modalità del mito, in cui il loro essenziale esser passato e rimane sempre presente. Questo restar presente dell'assenza è possibile solo nel *concetto* che finora è stato scambiato con l'assenza in quanto tale. E questo *concetto* non si contrappone più al mito, bensì lo considera rispettivamente come la sua articolazione verbale più estensiva e più ricca. Ogni demitologizzazione può sempre riferirsi soltanto alla rimozione dell'apparenza in cui tende a rendersi ancora presente ciò che è di già trascorso. Al contrario, la presenza dell'esser passato di ciò che è trascorso è presenza della assenza nel *concetto*: è la presenza della seconda parte nella terza parte della *Logica* di Hegel. Quanto è il passato di ciò che è trascorso che l'uomo viene ad articolare verbalmente, altrettanto futuro di ciò che ha da venire egli riuscirà ad antic-

pare. Non è questo l'ufficio della filosofia, la quale non è mai profetica o escatologica: essa è sempre alle prese col compito di esser concetto del presente in quanto il presente è concetto-esistente: concetto di ciò che è nel tempo, ma non per il tempo. Così, il nostro rapporto con il discorso mitico sul mito, così come lo troviamo in Omero, non è soltanto di critica né soltanto di accettazione: è puramente un rapporto linguistico. Nella misura in cui un uomo crede di aver esperienza di ciò che è divino, ha egli il diritto di cercar con alcuni garanti una trasposizione di quella sua esperienza sul terreno logico della conoscenza. Nella misura in cui non ha esperienze di tal fatta, egli articolerà il proprio discorso in altra maniera. Non appena differenti maniere di articolazione verbale, che per questo debbono esser fra loro distinte, si vedono unite nel linguaggio e nella parola dell'uomo, allora esse non stanno più fra loro in immediata vicendevole polemica, ma si mettono in cerca delle loro corrispondenze.

Il discorso mitologico (Schelling)

Come esempio di un discorso mitologico sul mito potrei addurre, di Schelling, la *Filosofia della mitologia*, e soprattutto il *Sistema dell'Idealismo Trascendentale*, all'interno del quale sta anche la sua *Filosofia dell'Arte*.

Schelling ha abbozzato assai presto il suo sistema, e si distingue di fronte a Hegel e a Fichte per la genialità che, al contrario degli altri idealisti, gli fa parlare una lingua la cui vicinanza all'arte può facilmente far cadere nell'abbaglio di credere che anche nei confronti di Hegel egli sia più vicino all'arte anche filosoficamente. A Schelling difettano gli strumenti logici per parlare del mito logicamente. In verità, la *Logica* di Hegel offre strumenti più maneggevoli per l'intendimento del mito che non la filosofia di Schelling, sebbene l'autointerpretazione di Hegel sia rimasta molto al di qua della portata reale della sua *Logica*. Così, nell'*Estetica*, Hegel al mito, se mai, non altro valore attribuisce se non di quell'anticamera dell'arte che egli chiama *arte simbolica*. Nella *Fenomenologia dello Spirito*, al contrario, tutta l'arte era espressione del sapere assoluto — e in conformità al linguaggio, solo in apparenza più modesto,

venuto in uso ai nostri giorni, potremmo dire: espressione ed esposizione di conoscenza reale.

Secondo Schelling, il principio supremo di ogni conoscenza viene dedotto dal principio di identità, da $A=A$. Fichte aveva detto che noi, senza sapere alcunché sul contenuto reale di un oggetto, sappiamo pur sempre di ogni oggetto che esso è identico a se stesso. Questo sapere consiste nella proposizione: «Se A, dunque A»; proposizione la quale mostra ciò che di ogni oggetto sappiamo avanti di sapere alcunché sul suo conto, prima ancora di sapere se esso esiste oppure no. Potremmo considerare questo come il principio supremo di tutti i giudizi analitici. Nulla può contraddire a se stesso. Nulla può darsi, che non sia identico a se stesso. Fichte però sa bene che non possiamo trovare alcunché di simile nella natura in cui tutto è contenuto in un divenire stabile, sicché solo come divenire ogni cosa è concepibile. Così tutto è insieme identico e non identico rispetto a se stesso. Come tale ogni cosa deve esser considerata, se non vogliamo manipolarla, ma c o m p r e n d e r l a. Se però qualcosa può esser concepita come identica a se stessa, questo qualcosa deve ben essere reale (Io) ma insieme p o s t o come identico a se stesso. Con questo l'idealismo tedesco compì il primo passo verso l'ontologizzazione dei principi kantiani. Da «Se A, dunque A» deriva «Io eguale Io» come espressione dell'identità della coscienza a se stessa. La proposizione «Se A, dunque A» ha il suo oggetto, che ne verifica il principio, nel suo essere dimostrata mediante la proposizione «Io eguale Io». E, questa dell'Io, una realtà che si è da sempre posta come identica a se stessa. Ciò essa fa — o meglio, lo fa chi la pone — per essere conforme alle esigenze della logica formale, senza però in ciò raggiungere la realtà della coscienza. Le richieste postulatorie della coerenza vengono pertanto falsate nella presunta realtà della coscienza. L'assolutizzazione del pensiero nel suo momento logico-formale necessario ad ogni pensare è con ciò compiuta. In luogo della positivizzazione kantiana fa qui la sua comparsa l'ontologizzazione di questa positivizzazione. Là dove Kant ancora sapeva che in modo logico-formale è possibile parlare solo di puri e semplici principi, la surrezione dell'io come reale e insieme identico a se stesso viene qui non tanto portata alla luce come sottintesa premessa kantiana, ma sanzionata addirittura di dignità ontologica.

Questa reminiscenza fichtiana va tenuta presente, se davvero vogliamo capire quello che Schelling intende parlando di «indifferenza». La proposizione «Io eguale Io» non deve essere solo analitica, bensì con essa ci si chiede come l'Io possa essere anche concepito come sintetico. In quanto sintetico, esso parla dell'Io non solo come soggetto, ma anche come oggetto. Questa è la «duplicità originaria» nell'identità (Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, tr. Losacco-Semerari, Bari, 1965, pag. 49); «Un tal concetto è quello di un oggetto, il quale nello stesso tempo si opponga e sia uguale a se medesimo» (ivi, pag. 43). Con questo sembra che dell'uomo nel suo stesso carattere si parli in guisa verbale-dialettica. L'autocoscienza viene caratterizzata come *insieme ideale e reale* (ivi, pag. 61). C'è forse qui, come anche, in modo analogo, in Humboldt, un'approssimazione, da dirsi prefilosofica, alla parola dell'uomo come sede del suo mondanizzarsi? Perché questo non si dovrebbe ammettere?

Il geniale Schelling ha certo trasmesso al filosofare molti vocaboli. Ma fin dal primo momento egli si indirizzò ad una filosofia *positiva*, come doveva svilupparla in contrapposizione a Hegel. Per questo l'identità di ideale e reale («Realidealität») non soltanto rimane un vocabolo mal compreso, ma addirittura non può essere resa comprensibile logicamente. Infine, Schelling è stato il primo che ha messa in circolazione la favola, ancor oggi largamente diffusa, secondo la quale Hegel avrebbe parlato solo del concetto. «Non questo dunque deve essere biasimato, che contenuto della filosofia siano solo i pensieri ma che l'oggetto di codesti pensieri sia solo il concetto, oppure i concetti» (Schelling, *Zur Geschichte der neueren Philosophie*, Monaco, 1827, in: *Schellings Werke*, ed. Schröter, V, pag. 212). Se oggi, dopo Marx, questo è diventato un luogo comune, un filosofo della statura di Schelling non avrebbe dovuto tuffarsi in questa palude di incomprensione, anche se a lui aveva procurato alcuni dolori, Hegel, l'amico della sua giovinezza.

Qui tuttavia è il concetto di intuizione intellettuale, come lo intende Schelling, a rendere a questi impossibile il parlare del mito in maniera logica. Da un lato, nel principio di indifferenza debbono esser contenute tutte le contraddizioni. Ma questo esser contenuto rimane logicamente oscuro. Da esso debbono esser dedotte le singole realtà e discipline della filosofia. Ma dal momento che tutte le deduzioni sono possibili solo in guisa

logico-formale, non può nella indifferenza esservi stato nulla di realmente serio. L'indifferenza, in quanto identità con se stessa, può essere soltanto l'identità a se del caso. Così abbiamo prima l'attaccamento logico-formale al principio «Io eguale Io», dopo però, tutto insieme, l'opinione che questa eguaglianza deve essere quella dell'indifferenza dalla quale primamente si dispiegano le contrapposizioni di soggetto e oggetto. Questo dispiegamento è, dal punto di vista teoretico, deduzione, ma *realiter* può essere espresso solo in quello che Cassirer chiamava «concetto bastardo» della emanazione. In questa positività noi non dobbiamo rappresentarci l'emanazione come indipendente dal soggetto della conoscenza. Secondo Schelling, se noi vediamo le cose come esse sono nella ragione, noi le vediamo come sono in se. Se le vediamo come apparenze, allora le vediamo come se fossero emanate dall'assoluta indifferenza della ragione — e in tal caso, dunque, le vediamo come false. Nella spiegazione al paragrafo 14 della *Esposizione del mio sistema filosofico* (1801) sta scritto: «L'errore di fondo di tutte le filosofie è la presupposizione che l'identità assoluta sia realmente uscita fuori da se stessa, e lo sforzarsi di renderla concettualmente comprensibile codesto uscir fuori in se, comunque esso accada» (in: *Schellings, Werke*, ed. cit., III, pp. 15-16). Se l'identità assoluta come indifferenza non è mai uscita fuori da se, allora ci resta solo la scelta tra il considerarla come Caos (la Notte fin troppo conosciuta, in cui *tutte le vacche sono nere*) oppure come la rigorosa identità in cui consiste il principio supremo della logica formale. Questo principio corrisponde alla identità del caos con se stesso ed al suo dominio attraverso gli uomini. Con esso, dunque, avremmo giornalmente a che fare: e qui non si può perciò trattare del principio della conoscenza, sia ora quello dell'arte o, finalmente, del mito.

Nella somiglianza del linguaggio di Schelling, con quello dell'arte sta la difficoltà e insieme il fascino della sua filosofia. In essa è impossibile rintracciare un itinerario motivazionale. Quanto fascinate sono le sue asserzioni semi-artistiche negli esempi che sto per addurre, tanto poco esse possono pretendere al livello logico di Kant e di Hegel. Se l'Assoluto non è mai uscito fuori da se stesso, l'arte considera le cose quali esse sono non nell'apparenza o in quelli che Kant chiama «fenomeni», bensì nella loro inedità: e dunque ogni singola cosa può essere mostra-

ta nell'arte come non separata dall'Assoluto. Per questo «la Filosofia dell'Arte è esposizione dell'Universo nella forma dell'Arte» (*Philosophie der Kunst*, in *Schellings Werke*, cit., vol. III, pag. 389). Nell'opera d'arte non la singola cosa è rappresentata, ma la totalità delle cose, sebbene in una cosa singola. Questo, Schelling poté ben averlo imparato da Spinoza. E chi potrebbe mai dubitare che con ciò viene enunciata la relazione essenziale di ogni rappresentazione artistica? A me sembra però che con codesta sua affermazione Schelling definisca in maniera adeguata l'essenza dell'arte, ma nulla dica però del concetto di essa, di quel concetto nel quale soltanto l'arte vive e nel quale soltanto essa può di conseguenza essere mostrata. Nella misura in cui, da Platone in poi, i discorsi sull'arte si riferiscono alla *essenza* di essa, essi rimangono discorsi mitologici abbigliati alla moderna.

L'arte non mostra le cose singole in quanto tali; le mostra nel loro essere congiunte con quell'Assoluto che è in quanto unità, Dio, e in quanto totalità è l'Universo. Noi non rinunciamo alla filosofia per parlare alternativamente dell'Assoluto oppure di un'arte e di una filosofia che si sviluppano storicamente. Noi concordiamo anzi con Schelling quando egli dice, essendo in ciò d'accordo con tutta la filosofia, che l'arte non mostra le cose isolate, ma le loro immagini archetipiche. Solo riteniamo che con questo platonico parlare intorno alla essenza dell'arte non si perviene al concetto di essa. Si dica dunque: «Anche l'arte contempla la bellezza archetipica solo nelle idee come forme particolari, ciascuna delle quali è per sé divina e assoluta; e mentre la filosofia contempla le idee come esse sono in se stesse, l'arte le contempla nella realtà» (*Philosophie der Kunst*, cit., pag. 390). Questa contemplazione reale delle idee platoniche, è l'effettiva contemplazione di quelli che Schelling chiama gli Dèi. Essi sono il materiale della mitologia. Subito però ci vien fatto di domandarci: Gli Dèi, allora, sono la materia prima dell'arte? Non significherebbe, questo, guardare con l'occhio di Aristotele un mondo che l'Aristotele delle ricerche logiche e della *Metafisica* non arrivava a comprendere? «Le Idee dunque, in quanto vengono contemplate come reali, sono il materiale, e per così dire l'universale e assoluto contenuto dell'arte: dalla quale tutte le particolari opere d'arte originariamente procedono come formazioni organiche compiute. Codeste idee reali, viventi, esistenti sono gli Dèi; la simbolica universale o la univer-

sale esposizione delle idee in quanto reali è data dunque nella mitologia. In verità, gli Dèi, di ogni mitologia altro non sono se non le idee della filosofia, contemplate però oggettivamente o in quanto reali» (loc. cit.). Siamo qui nei paraggi dell'*universale fantastico* di Vico, in cui viene descritta una contemplazione gravida di fantasia, ma che non si dissolve nella sua fantasticità. Ma al modo stesso in cui Vico fornisce soltanto una grandiosa descrizione di quello che leggiamo in Omero, così Schelling non dà neppure egli una logica di ciò di cui parla. Proprio quella rielaborazione, geniale, va detto ancora una volta, delle concezioni platoniche e aristoteliche fa sparire dalla nostra vita la circostanza che Platone poté pervenire alla dottrina delle idee solo in quanto essa era per lui una dottrina rivolta contro i racconti del mito. Del pari, Schelling non tiene conto del fatto che con Platone e con Kant sono accadute due rivoluzioni del pensiero che dovettero denunziare il mito come non-verità. Egli basa la sua dottrina della indifferenza sul presupposto di una metafisica che cita Spinoza a proprio testimonio principale — la quale cosa non si può ripetere dopo Kant.

Szondi (Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, II, Frankfurt/Main, 1971, *Schellings Gattungspoetik*, 4, pag. 238 sgg.) prende le parti di Hegel contro Schelling. Schelling non avrebbe, secondo lui, conosciuta la storicità dell'arte in quanto questa si emancipa, come arte, dalla metafisica. In Schelling avrebbe il predominio la staticità di un Assoluto che non consente di prender sul serio, come singolarità isolata, il singolo storicamente costituitosi. Secondo Schelling l'antichità ci darebbe il primato del finito, la sua antecedenza rispetto all'infinito. Il finito, che accoglie in sé e mostra in sé l'infinito, compare come arte. Dopo il Cristianesimo, invece, predomina non la simbolicità, così come è stata or ora esposta, bensì l'allegoria, che del finito fa nulla più che una significazione dell'infinito. Entrambe le concezioni, secondo Schelling, sono contenute nella realtà della indifferenza come unità del Divino e totalità dell'Universo. L'arte non è allegorica, ma tautoegorica. Sarà bene ricordarsi del primato che l'allegoria ha sul simbolo nelle trattazioni di Walter Benjamin sulla teoria dell'arte, per capire come anche Szondi si studi di portare a compimento il radicale congedo dal mitico, quando contesta, nella *Filosofia dell'arte* di Schelling, il misconoscimento della storicità. Questa storicità è una pianta

cresciuta sul suolo nichilistico del nostro tempo; su quel suolo nel quale l'uomo viene ad emanciparsi non dalla propria servitù nei confronti d'altri uomini, sibbene dalla signoria dell'Assoluto sopra di lui. Ora, è il carattere letterario delle esposizioni schellinghiane quello che ad altri scrittori quali Szondi e Benjamin, rende agevole il polemizzare contro Schelling con l'aiuto dell'estetica di Hegel. Si tratta qui di una storicità che al cospetto di ogni metafisica ha la penetrante sincerità dell'emancipazione. Nel linguaggio rigoroso di Szondi, storico letterario, si rimane fermi ad una contrapposizione di Schelling e Hegel. Secondo Schelling egli scrive, l'arte moderna «non è qualcosa di essenzialmente diverso dall'arte antica; a fondamento di essa sta soltanto un modo deficiente di quella identità che è costitutiva dell'arte antica. Hegel, con l'aiuto della dialettica, può concepire la differenza tra l'antico e il moderno come risultanza di un processo in cui il momento spirituale che nell'opera d'arte classica, nel simbolo, si lascia congiungere col momento sensibile, si sviluppa al di sopra di questo, si emancipa, preparando così la religione e la filosofia, le quali lasciano per sempre dietro di sé la sfera sensibile. Presso Schelling predomina, invece, la staticità, l'Identità assoluta come assoluta totalità; in conseguenza, quello che è già stato sempre tutto quanto, da esso nulla si può separare essenzialmente, per essere qualcosa di separato, ma solo secondo l'apparenza» (*Poetik und Geschichtsphilosophie*, II, cit., pag. 253).

Il carattere mitologico del discorso di Schelling sul mito consiste dunque: 1) nella filosofia dell'identità, che promuove a supremo punto di indifferenza il principio d'identità della logica formale, $A=A$, da cui, a suo parere, debbono procedere così l'arte antica come l'arte moderna. Poiché non v'è alcun esempio, per la differenza nel senso della determinatezza, di A eguale ad A , l'indifferenza deve farsi avanti come indeterminata, se non vogliamo che appaia, come in Fichte, quale Io posto da se stesso. L'unità di determinatezza e indeterminatezza corrisponde realmente alle cose ed alle circostanze reali del nostro mondo. Essa corrisponde ad esse secondo la parola e secondo una logica in cui possiamo mostrare la genesi della parola. Così, se prendiamo le mosse da una unità di determinatezza e indeterminazione non proiettata nel cielo, ma presente qui, nel nostro mondo, codesta unità la troviamo sempre mostrata attraverso

la parola, in codesta unità di determinatezza e indeterminatezza potremo riconoscere proprio l'arte — e in ogni caso possiamo sperare di pervenire per questa via alla verità dell'arte. In questo mi sembra consista anche la prossimità all'arte delle enunciazioni schellinghiane. La proiezione nel cielo della totalità della esperienza umana dicibile secondo verità, fa al contrario sembrare le emanazioni schellinghiane altrettante emanazioni della pura e semplice parvenza; la qual cosa corrisponde pur sempre all'antiartistico eleatismo della nostra tradizione.

Schelling, trapiantando su suolo spinoziano momenti mitici platonico-aristotelici, ha concepito un sistema dell'identità che al pensare di Hegel sul terreno kantiano approntò un abbondante repertorio terminologico, mentre sul piano propriamente filosofico nulla in comune ha a che fare con lo slancio rivoluzionario di Kant e di Hegel. Non si può pertanto vedere nella filosofia di Schelling il compimento di una metafisica dell'idealismo, che in quanto tale sarebbe da buttare tutta quanta negli abissi del passato. Bisogna prima aver seguite entrambe le rivoluzioni del pensare operate da Kant e da Hegel. Ad esse dobbiamo infatti la radicale eliminazione di una metafisica che, dopo Kant, combatte solo per finta, ma che però ai nostri giorni ignora l'oltrepassamento dell'antica ontologia non solo ad opera di Kant ma anche ad opera di Hegel, per poter continuare indisturbata, sotto altro nome e con altra terminologia, la sua prekantiana esistenza. Per questo dobbiamo qui domandarci fino a che punto la logica conquistata per merito di Hegel ci renda possibile una maggiore conoscenza intorno al mito che non lo stesso Hegel della *Estetica*.

Il discorso mitologico-storico (L'estetica di Hegel)

Secondo la tesi che mi propongo di esporre, la Logica di Hegel include in sé il mito come logica. Una logica la quale si presenti realmente come logica deve anche poter riconoscere il momento logico del mito, perché solo nel mito le sarebbe possibile acquistar conoscenza del mito. L'*Estetica* di Hegel, al contrario, relativizza il mito sotto la denominazione di arte simbolica, in base alla concezione di una sua lineare storicizzazione

come «pre-arte». Fu così abbandonata la concezione precedentemente professata da Hegel, secondo la quale ogni filosofia, come pure ogni arte, avrebbe espresso una sua verità. Quando ci si oppone al processo lineare della *Estetica*, dall'arte simbolica all'arte classica all'arte romantica, non si deve fare attenzione solo al fatto che in codesto processo si finisce col perdere, forse inconsapevolmente o quasi, qualcosa che per l'umanità è bene (come ebbe a dire Walter F. Otto: che tutti parlano di ciò che col cristianesimo abbiamo guadagnato, tacendo però su quello che con esso abbiamo perduto). Il nostro pensiero va piuttosto a quello che è venuto a mancare alla nostra coscienza, una volta perduto il mito. Forse che la coscienza che si esprime nel canto di Omero è inferiore alla nostra? Possiamo forse paragonare i miti di Omero alle ideologie dei nostri giorni? Oggi, il successo di un indirizzo politico o anche artistico dipende in larga misura dall'essersi i suoi sostenitori lasciati portare da una corrente ideologica che ha già migliaia di seguaci, e dal sapersi di conseguenza talmente di casa in mezzo ai bestsellers gettati sul mercato senza che questi vengano disturbati dalla novità. I tappi che galleggiano sulla corrente non li vediamo come tali, bensì sempre identificati alla corrente il cui impeto dilaga fin quasi a sommergerci. Codeste correnti oggi non sono più vedute, certo, come Dèi, ma come le verità del gruppo nel quale i molti vivono con compiacimento la loro esistenza sociale. Il livello coscienziale di Omero, al contrario, è di gran lunga più spregiudicato. Potenze psichiche interne non vengono ancora psicologicamente rinserrate in un'anima isolata dal mondo, bensì, come potenze divine vengono collocate di fronte all'uomo insieme con l'inconscio che oltrepassa l'individualità singola. Quando le potenze inconscie, non solo soggettive, si collocano di fronte al singolo, non è solo Achille a farsi consapevole della differenza che c'è tra lui e la dea Atena. Secoli interi potrebbero impararvi ciò che nelle forze dell'anima, cioè in noi, è solo soggettivo e quello che in esse è oggettivo, in quanto dovuto al tempo, e alla concezione del mondo in cui i singoli si sono formati. Gli Dèi di Omero non erano soggettivi, né oggettivi, nel senso che or ora si è dato a questa parola. In quanto figure, essi recavano nei loro tratti e nelle loro azioni i segni così della soggettività come dell'oggettività. Quando Ermes accompagna Priamo conducendolo al cospetto di Achille, quella che in

esso di manifesta, dall'intimo come dall'esterno, è insieme la soggettiva astuzia dell'uomo e anche, al di sopra di questa, l'assistenza divina.

Hegel tiene ferma l'assolutezza dell'arte e insieme, all'interno della sua esposizione teorica dell'arte, adduce una esposizione dello sviluppo storico. Dopo l'irripetibile perfezione classica, l'arte si emancipa, per così dire da se stessa; e con l'arte romantica si perviene, per la via stessa dell'arte, ad una rappresentatività sopraartistica. L'arte si spoglia, per dire così, di se stessa, e questa concezione di Hegel sembra contrapporsi direttamente a quella di Schelling.

Non si tratta, però, di due concezioni che stiano sullo stesso piano. Se la realtà empirica, come la sperimentiamo nell'età moderna, viene rappresentata come un insieme di fatti isolati del mondo esterno o della vita interiore, fatti che non avrebbero alcun rapporto con l'Idea in quanto categoria ultima della Logica, allora l'arte in quanto conoscenza dovrebbe esser valutata in base alla sua fedeltà a codesto errore di ogni empiria. Ma la realtà effettuale è quella in cui le cose singole si corrispondono a vicenda: la quale affermazione non altro vuol dire se non che le cose singole hanno la loro esistenza nell'Idea hegeliana. La molteplicità varia dell'immediatezza fisica e mentale, al contrario, «va concepita come una finitezza, e più precisamente come una finitezza che non corrisponde al suo concetto, e che con questa non corrispondenza palesa appunto la propria finitezza» (*Estetica*, tr. Merker-Vaccaro, Torino, 1972², pag. 173). Questa proposizione, per parte sua, corrisponde ancora al pensiero della Logica hegeliana. L'arte essa dice, non mostra le cose nella loro apparenza giornaliera, Essa, peraltro, non le mostra come sono nell'Idea in quanto concetto, bensì come proprio esse sono presenti all'interno del concetto, ma in esso solo quali parvenze. Attraverso la non corrispondenza al concetto dell'immediata esistenza fisica e mentale, noi sperimentiamo che la sua corrispondenza al concetto non si palesa nell'arte alla luce del giorno, ma è raggiungibile solo oltrepassando l'arte, nella quale non la piena verità delle cose, come esse sono nell'idea in quanto in essa vicendevolmente si corrispondono, è raggiungibile, bensì la bellezza in quanto si definisce come l'apparire stesso dell'idea. Questa bellezza è qualcosa di sensibilmente percepito, ma, a differenza di ciò che viene percepito nell'empiria situa-

ta al di qua della verità, con una eccedenza fantastica del solo percipiente; la quale eccedenza fantastica, veduta con gli occhi dell'empiria di qua dal vero, la quale ha di mira solo la manipolabilità della natura, è qualcosa di meramente soggettivo. Per questo, però, essa condiziona la possibilità, per l'uomo, di pervenire alla conoscenza del vicendevole corrispondersi delle cose nell'assolutezza del metodo. Procedendo da qui, si può arrivare al cospetto del livello coscienziale di Omero, appena ci saremo resi conto della mera soggettività del momento fantastico nella percezione del suo relazionarsi alla concezione della manipolabilità del mondo. Nella *Estetica* di Hegel, però, non possiamo reperire prospettive di tal genere, poiché egli, per andare incontro al pubblico dei suoi tempi, vi semplifica talmente la formulazione categoriale, che l'Idea, come infinità del finito, viene puramente e semplicemente opposta alla finitezza, nel modo in cui da che mondo è mondo l'uomo della strada si è figurata la metafisica: «infatti il concetto, e ancora, più concretamente l'idea, è l'infinito e libero in sé» (loc. cit.). Nella *Logica*, non v'era luogo ad una così recisa opposizione del finito e dell'infinito. Che le cose, al contrario, quello che sono non lo sono in quanto sono quelle che quotidianamente ci risultano così per la scienza come per l'agire (poiché ciò in esse non è banalissimo è visibile solo da coloro che da esse nulla pretendono, dal momento che la rispondenza delle cose si fa visibile all'interno dell'idea, e non nella loro manipolabilità), questa concezione l'apprendiamo dalla *Logica*. L'*Estetica* delinea storicamente l'apparire della corrispondenza delle cose nell'idea come simbolicità, classicità, romanticità. La *Logica* ci porta di fronte proprio alla rispondenza delle cose nell'Idea, fuori della quale nessun oggetto può esistere. L'oggetto dell'arte, al contrario ha in sé, non soltanto l'esserci come essere determinato (*Scienza della Logica*, I parte, sez. I, cap. II) ma ha in sé anche l'apparenza di esso (*Scienza della Logica*, II parte Lib. II, cap. II). L'immagine esiste, essa ha l'esserci come essere determinato, ed è insieme esistenza essenziale nel senso della seconda parte della *Logica*: come l'apparenza di ciò che per la scienza non è cosa percepita. Il congiungimento della cosa e dell'idea ha un'apparenza diversa nelle diverse epoche. Essa appare dapprima come simbolo, che viene descritto come «pre-arte» (*Estetica*, tr. cit., pag. 343): ossia come una simbolica così inconsapevole come consapevole; appare poi co-

me forma d'arte classica, in cui viene raggiunta la coincidenza «della realtà esterna con il concetto del bello» (ivi, pag. 481); e infine come arte romantica: la quale, a partire dal Cristianesimo, oltrepassa codesta coincidenza e così pianta la scure nelle radici di tutti gli spazi e di tutte le immagini dell'arte.

Hegel, come tutti sanno, deve aver ricavato da Winckelmann l'ideale dell'arte classica senza ulteriormente interrogarsi intorno ad esso. Su di ciò non v'è da discutere in vista della *Logica* hegeliana. L'arte è una cosa passata, una volta che essa non ha più il potere di mostrare nel finito la presenza dell'universale oltrepassante la finitezza. Un'arte che mostrasse il finito unicamente come finito, dovrebbe sprofondare nella grettezza piccolo-borghese, in attesa che possa da qualcuno essere sollevata al di sopra della finitezza di ciò che in essa viene mostrato.

Hegel ha introdotto nella filosofia il concetto della storia perché egli ha scoperto il carattere logico del tempo. Della storicità, peraltro, egli non può parlare rettamente, dal momento che per questo sarebbe necessaria una categoria essenziale che fosse pervenuta non tantò al semplice concetto quanto, insieme con esso, all'esserci del singolo, sia come oggetto di esperienza sia come oggetto di rappresentazione artistica. Così, egli deve parlare dell'importanza della storia per l'arte, esponendola nelle tre grandi forme d'arte simbolica, arte classica, arte romantica; e in tal modo egli dà agli scrittori l'impressione di aver parlato di un'unica Idea sviluppantesi storicamente. Nietzsche arrivò addirittura a dire che noi tedeschi siamo hegeliani senza volerlo — e questo proprio a causa della immissione del pensiero nella storia. E infine, altro non si fa che favoleggiare sull'Idea. Dal punto di vista logico, questo significherebbe nulla esserci più nel mondo che avesse corrispondenza con qualcosa d'altro.

Non possiamo pertanto restar fermi ad una contrapposizione Schelling-Hegel, secondo a quale la filosofia dileguerebbe, per Schelling, nell'arte, e per Hegel l'arte dileguerebbe nella filosofia. Se infatti nell'arte romantica (come la intendeva Hegel) l'arte precipita nel suo contrario, proprio per questo dovrebbe quivi risiedere il concetto di essa (se essa universalmente dovesse avere un qualcosa del concetto in cui la categoria della contraddizione sia insieme il punto in cui tutto si cambia e il più intimo impulso del movimento storico). L'arte, secondo Hegel,

passa nel suo contrario come tutto quello che noi conosciamo; come tutto quello, cioè, che possiamo considerare come avente sede nel concetto di ciò che è. Che cosa sia questo *contrario* dell'arte, noi a tutt'oggi lo ignoriamo, dal momento che ancora non abbiamo intrapreso consapevolmente il cammino che porta l'arte nel suo contrario.

L'arte, secondo Hegel è legata ad una condizione del mondo cui noi oggi non possiamo più aspirare. È la condizione dell'Epos o della Tragedia: nella quale il concetto, come unità del singolo (il principe) e dell'universale di cui il singolo debba rispondere (la vita del popolo dipendente da Edipo), ha la propria vita ampliandosi al punto di passare nel proprio contrario. Al contrario, le figure di condizione subalterna, come a quei tempi ancora si diceva, non risiedono ancora nell'arte, fino a quando, dal canto loro, non incarnano in sé il singolo e l'universale in una volta sola. A ciò si richiede primieramente che sia possibile un rovesciamento della società, dopo del quale la società verrebbe portata nel suo *contrario*, in cui non v'è più «sopra» né «sotto». E potrebbe anche darsi che con questo venisse preannunciata la morte psicologica dell'uomo, dal momento che non possiamo mai sapere in un passaggio al *contrario* se questo *contrario* non debba essere la fine di tutto. Se ora noi dovessimo dallo stadio della democrazia muoverci verso la condizione or ora accennata, allora l'arte sarebbe in essa possibile se in essa non fosse reale soltanto la unidimensionalità del singolo isolato, come nella nostra presente condizione, o quella di una generalità astratta come nello stato tuttora definibile come totalitario. Già la società borghese, pur non essendo così livellata, non è propriamente la più favorevole all'arte. Se noi dovessimo aderire alla potenza egualizzante il genere umano qualunque sia la sua etichetta o la sua maschera — allora saremmo pronti a considerare il problema della fine dell'arte in Hegel non più soltanto una ipotetica dipendenza da Winckelmann e da un classicismo ormai tramontato. L'arte sembra avere la propria sede storico-universale — e questo oggi vuol dire anche: la sua collocazione logica — là dove una società si forma da sola, per la prima volta e non sta di fronte a noi come un ordinamento già bello e strutturato. Simili formazioni di nuove società però, con le nuove armi già di per sé rivoluzionarie, potrebbero oggi procedere solo a prezzo del genocidio e del

consapevole annientamento di interi continenti. Per questo l'umanità è alle prese con la domanda se prendere o no in considerazione il prezzo che essa dovrebbe pagare per l'arte. Se tuttavia abbiamo imparato da Hegel che tutto quello che noi non prendiamo coscientemente in considerazione ci viene incontro come catastrofe, allora noi ci porremo questo problema senza temere di essere già rimbacilliti.

Secondo Schelling, il mito con le sue apparizioni di Dèi, è la materia dell'arte. La difficoltà, per Hegel, non consiste nel concetto aristotelico di materia, bensì in questo: che gli Dèi sono rappresentati come attivi, mentre l'agire individuale compete solo all'uomo. Nell'*Estetica*, Hegel non vede l'uomo come mondanizzazione, a cui nell'ossessione degli Dèi potrebbe venire incontro ciò che nella sua coscienza non è domato. Le azioni di questa «materia» sarebbero le azioni improprie degli uomini, azioni che, non essendosi verificate coscientemente, non sono neppure, *strictu sensu*, qualificabili come azioni umane. Egli anche qui statuisce una identità di uomo e Dio: «Secondo verità, le eterne potenze dominanti sono immanenti all'Io dell'uomo, costituendo il lato sostanziale del suo carattere; ma, in quanto concepite nella loro stessa divinità come individui, e quindi come esclusive, entrano immediatamente in un rapporto esteriore con il soggetto. Qui nasce la difficoltà essenziale» (*Estetica*, tr. cit., pag. 253). Un individuo meramente sostanziale non è, per Hegel, individuo nel senso umano della parola. Gli Dèi sono insieme dipendenti e indipendenti dagli uomini. «Il rapporto autenticamente ideale consiste nell'identità fra gli Dèi e gli uomini, che deve trasparire anche quando le potenze universali sono contrapposte come autonome e libere alle persone che agiscono ed alle loro passioni» (ivi, pag. 255). Fino a quando ci coglierà di sorpresa ciò di cui non siamo consapevoli, sempre torneranno ad esservi degli Dèi, ed una civiltà sarà giudicata secondo che in essa gli Dèi sono tali da presentare all'uomo figuramente le forze dalle quali egli può esser sorpreso, affinché di esse divenga egli consapevole — e non solo in quell'astrazione che è detta «pensiero», ma faccia a faccia. Hegel a questo riguardo è alquanto evasivo: «Rimane quindi compito dell'artista mediare la differenza dei due lati e legarli con sottile vincolo» (ibidem). Qui, in verità, non pensiamo più al classicismo tedesco e Hegel sembra aver ereditato codesto legame tra l'infēr-

no e l'esterno degli individui più da Goethe che da Omero.

In Omero insieme con l'epifania degli Dèi incontriamo anche l'umano, ma in guisa tale che nell'epifania l'uomo si fa consapevole non soltanto di ciò che prima era in lui senza che egli ne avesse coscienza, ma anche di ciò che a sua insaputa c'era nel mondo. L'anima dell'uomo con i suoi tentacoli si può addentrare in profondità così nel mondo del presente come in quello del passato. Codesto addentrarsi si fa però consapevole solo nella epifania degli Dèi, perché quivi l'uomo, entro i limiti della sua umanità sempre si imbatte in ciò che lo distingue dagli Dèi. L'inconscio, sia esso dell'anima come del mondo, l'uomo lo incontra dapprima nelle cosiddette figure oggettive e solo in un secondo momento come pensiero consapevole e consapevole intuizione. L'incontro soggettivo-oggettivo dell'inconscio, il mito come materia dell'arte, noi, uomini moderni, lo abbiamo perduto, da quando ci siamo ridotti a concepirlo, in quanto bene culturale del passato, unicamente sotto l'aspetto di visione fantomatica, e dunque come inganno della vita.

Lo Hegel dell'*Estetica* attinge l'unità di soggetto e oggetto, sebbene in giudizi non concettuali ma essenziali. Le condizioni eroiche, in Omero, sono quelle di uno stadio sociale nel quale gli eroi, che in ultima analisi sono al cospetto della morte, non potrebbero essere ancora denunziati come padroni parassitari che si fanno servire dai loro sudditi. Sono essi stessi «ad abbattere e arrostitare la preda; a domare il destriero che vogliono cavalcare, a prepararsi più o meno da soli le suppellettili da usare... [...]... In questa condizione l'uomo ha il sentimento che tutto ciò che lo circonda o di cui si serve è prodotto da lui stesso, per cui nelle cose esterne egli ha da fare con ciò che è suo e non con oggetti estraniati, che siano fuori della sua sfera, in cui egli è signore...» (ivi, pag. 293).

In una condizione del mondo in cui le cose nulla hanno più di umano, perché sono state prodotte nelle fabbriche, per mezzo di macchine, l'arte, a tutt'oggi, non ha avuto esistenza alcuna. Come l'uomo si possa aggirare in un mondo siffatto, non possiamo ancora saperlo. Il significato ideale gli deve venire incontro dall'ambiente che lo circonda, nella misura in cui egli deve trovarvisi espresso e rappresentato. Se l'impressione che fanno gli oggetti come tali non significa più nulla, allora noi siamo in un mondo che è esso stesso privo di significato, ed è

sul punto di scomparire. In un cosiffatto nichilismo dell'arte, della religione e della conoscenza, non può fare più alcun effetto sull'uomo l'adorare il divino e il sacro nelle chiese ed in luoghi che sono espressione di tempi passati. Già adesso l'uomo si reca in quei luoghi quasi alla cieca. Un essere ideale, che può, come quello di Nicolai Hartmann, essere onticamente debole sebbene assiologicamente eccelso, sta di per sé al di là dell'esperienza umana in quanto esperienza parlante. Il vocabolo «idealrealtà» nel linguaggio di Schelling significa altro che non in Humboldt, ed acquista ancora un altro significato quando io lo impiego nel mio libro *Sprache und Bewusstsein*. In Hegel, anche la «idealrealtà» è soggetta al processo storico, sebbene questo non abbia luogo fuori dell'idea — che qui vuol dire: non fuori della corrispondenza delle cose nell'idea. Il discorso che Hegel fa sul mito nella sua *Estetica* è insieme mitologico e storico, poiché il mito, in quanto «ideal-realtà» dovrebbe ben essere presente in ogni tempo ed in ogni arte, e tuttavia è, nella storia, soggetto ad un mutamento che non soltanto reca alla luce qualcosa la cui variabilità ci rallegra, ma finisce con l'espellere l'uomo dall'arte e col cacciar via l'arte dal mondo dell'uomo. Persino quando noi non condividiamo l'opinione nichilistica secondo la quale l'arte è, di per sé, meramente storica, la qual cosa sarebbe soltanto una nuova concezione mitica dell'arte (mitica nel senso peggiorativo della parola), nessuna risposta possiamo dare alla domanda riguardante il futuro al quale guardavano gli occhi di Hegel, quando egli scriveva che l'arte non soddisfa più il nostro più alto bisogno spirituale.

Il discorso logico sul mito nella logica di Hegel

Se vogliamo indicare quale sia lo *status* logico in cui mito e arte stanno di casa, ci troveremmo in posizione di svantaggio qualora dovessimo muovere da categorie singole. Dall'essere fino all'idea, tutte le categorie dovrebbero essere esaminate, una dopo l'altra, per vedere quale posto, e quanto, ciascuna di esse, nel proprio interno, faccia all'arte o al mito. Nella *Logica*, Hegel non dà alcuna trattazione dell'arte, e pertanto ad una trattazione dell'arte possiamo arrivare attraverso un nostro proprio svolgimento interpretativo.

Anche nella *Logica* il singolo rimane ineffabile fintanto che esso è individuo, e in quanto tale infinitamente determinato secondo la tradizione di Cusano e di Leibniz. La impronunciabilità dell'individuo si riferisce logicamente al suo essere enunciabile in modo diretto. Fino a quando la *teleutaia adiafora* di Aristotele rinvia all'individuo della *Logica* di Hegel, essa lo può fare solo per questo: che essa dallo *status* logico della riflessione-in-sé riceve la capacità di fungere a sé come lo specchio autoriflettente. Il *concetto* hegeliano è la risultante delle due prime parti della *Scienza della Logica*, e per questo non è possibile una notificazione rigorosa del suo rapporto con l'arte.

Se definiamo il *concetto* come unità dell'essere individuale e dell'essenza universale, allora ne verrà di conseguenza che tutte le differenziazioni all'interno della logica saranno livellate secondo i principi partecipativi. La realtà-ideale dell'arte non potrà più essere enunciata assertivamente ma solo presumendo che essa abbia alle proprie spalle la dimostrazione logica. Qui e ora, possiamo soltanto supporlo. La realtà-ideale delle cose e degli eventi che appaiono nell'arte dovrebbe essere acquisita in ogni opera d'arte muovendo dal «concetto» hegeliano. A questo scopo, il significato che per Hegel ha il *concetto* deve essere qui spiegato, per quanto è possibile, in poche parole. L'uomo non dispone di *concetti* come se fosse un «soggetto» stimolato dal mondo. Il carattere «soggettivo» del *concetto* indica la mondanità dell'uomo. Solo in questa il *concetto* fa da ponte fra quelli che nella scissione empiricamente verificabile tra soggetto e oggetto chiamiamo *uomo* e *mondo*. Il *concetto* non è soltanto l'onticamente originario: è, insieme, quello che può essere concepito così dall'uomo come dal mondo quale costitutivo originario di entrambi. Detto in termini mitologici, è il riconoscimento che è definitivamente consumata l'Eucaristia cristiana: nella quale l'organismo viene sacrificato allo spirito, ma nella direzione della parola. L'espressione religiosa sembra non aver in sé nulla di concettualizzabile, e non si denuncia come tale da non potersi comprendere. Se però il *concetto* — come io ho cercato altrove di dimostrare (*Sprache und Bewusstsein*, vol. VI, 3, Frankfurt an Main-Bern 1974, pag. 178) — è il perenne cominciamento della logica, nel quale noi concepiamo e ci rappresentiamo i nostri spazi e i nostri tempi, la nostra natura e la nostra storia, allora la rappresentazione degli Dei negli inni omerici e già in

Omero può essere un commiato dalle forze che, non conosciute dell'uomo, tenevano l'uomo in loro possesso; dalle forze in balia delle quali egli così ebbe a vivere, *illis temporibus*, come noi oggi viviamo nella non meno mitica balia della scienza. L'oggettivazione delle forze in se stesse soggettive-oggettive attraverso la parola di Omero era già stata opera del concetto, finché esso, apparso come forza soggettivo-oggettiva di una divinità, non ebbe ancora conquistata la consapevolezza di se medesimo in quanto concetto.

L'epifania degli Dèi, tuttavia, non ha luogo, nell'arte, da sola. Il concetto fa in essa la sua apparizione anche in quelle età nelle quali le cose singole compaiono dotate di un'«aura». La lotta contro l'aura che avvolge di sé le cose al modo stesso in cui il sogno avvolge di sé la vita, è sempre stata una lotta contro la conoscenza delle cose e insieme un combattimento contro la vita. Le cose, infatti, non sono elementi in un sistema. Le loro proprietà, sono sempre tali che insieme rinviano alla cosa singola nel suo essere *questa qui* e ad una universalità in cui la cosa singola, *questa qui*, è inclusa fino quando non viene concepita in generale. In quanto fa parte di una classe, la cosa reale è sottoposta sin dall'inizio ad un procedimento riduttivo al quale soggiace non per la sua conoscibilità ma per la sua manipolabilità. Il compito della filosofia, all'interno della conoscenza che ha per oggetto l'arte e il mito, consiste sempre in questo: nello strappar la maschera dal viso a quelle cose che introducono la manipolazione sotto l'aspetto di uno sforzo conoscitivo. Fare esperienza delle cose nella istantaneità della storia non è la stessa cosa che sottoporle a sperimentazione fisica. E se noi, nel mondo moderno, possiamo fare esperienza delle cose in quanto cose, e non come elementi di un sistema, di questo dobbiamo essere grati esclusivamente alle arti.

L'arte, peraltro, ha sempre bisogno di una tecnica. Essa non esiste fuori del campo della positività. Le variazioni storiche della tecnica artistica esigono del pari un riconoscimento logico. Al modo stesso in cui l'uomo dapprima arriva logicamente, attraverso le categorie dell'essenza, a trovarsi al cospetto di se stesso come Io e delle cose in quanto tali; al modo stesso in cui l'uomo conosce solo nella forma assoluta — e oggi, certo, assai esposta a fraintendimenti — in cui egli sperimenta anche la relatività delle cose a Dio; al modo stesso in cui l'uomo

conosce solo in quanto è concetto esistente, e non più soltanto essenziale; così egli ha sinora mantenuta quasi esclusivamente nelle opere d'arte l'unità di storicità (essenza) e di storia. Ci rendiamo conto, così, perché Schelling, proprio in quanto filosofo, cerchi rifugio nell'arte. La trattazione dell'arte, nell'*Estetica* di Hegel, fu del pari mitologica e storica. La sua *Scienza della Logica*, al contrario, è, in se stessa, il Mythos come Logos. In esso vengono mostrati i fondamenti dell'unità di mito e di storia. Pensare l'unità dell'assoluto e della storia umana, questa è anche per il nostro tempo tale inaudita novità che noi su questo argomento non possiamo fare altro che redigere comunicazioni parafrasistiche. Chi riuscisse ad interpretare la *Logica* di Hegel partendo dalla filosofia analitica, dovrebbe per prima cosa sopportare la risposta metaforica che non v'è posto per il leone in un guscio di noce. Mentre, secondo Schelling, materia dell'arte è il mito, per Hegel la materia ha verità «non così come apparisce fuori e prima del concetto, ma soltanto nella sua identità¹ o nella (sua) identità col concetto (*Scienza della Logica*, tr. cit., vol. III, pag. 25). Così concetto e mito, si toccano nella teoria hegeliana del «concetto»; ed a questo proposito, analogamente a quanto ha osservato Assunto (*Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963, pagg. 51-52), che «Come la verità del marmo non risiede in esso quando è ancora celato nelle viscere della montagna, bensì là dove esso dà forma ad uno spazio e nello splendore dei rilievi si è reso custode della intuibile differenza degli uomini e degli Dèi, così la verità di ogni materia, la sua verità, risiede nel concetto» (*Sprache und Bewusstsein*, vol. VI, t. 3, cit., pag. 183). Il concetto, come lo intende Hegel, va pertanto considerato come unità della intuizione e di quello che prima di Hegel si credeva fosse il concetto. L'epifania degli Dèi non ha più, per gli uomini di oggi, alcun carattere di perentorietà; ma questo suo stato di coscienza, l'uomo moderno non lo deve ad alcuna emancipazione, bensì al fatto che nel marmo lavorato dall'artista egli non coglie più la presenza del concetto.

Il concetto come idea si espande attraverso tutte le età

¹ Mi attengo qui alla citazione di Liebrucks, che segue il testo del Lasson, il quale legge «Identität». La traduzione italiana segue il testo del 1841 e legge «Idealität». (N.d.T.).

storiche che noi conosciamo. L' *Idea* è sempre quella reciproca *rispondenza* che il mondo e l'uomo hanno raggiunto, e di cui, per il suo modo di essere, non sempre si ha consapevolezza sincronica, perché la si può scorgere per la prima volta solo in epoche successive. I Greci non avevano bisogno di sapere quello che propriamente erano i loro *Dèi*, mentre ciò potevano saperlo gli uomini venuti dopo. La rispondenza, in quanto assoluto metodo dell'*Idea*, può essere un sapere sovracoscienziale al modo stesso in cui è, talvolta, un sapere inconscio. Osservata e pensata alla luce dell'*idea*, ogni età della storia, e gli uomini in essa, sta sempre in congiungimento identitario con quello che essa chiama il suo mondo. Nel nostro presente stadio coscienziale, l'arte noi non possiamo considerarla come il modo, per noi, di posseder verità e conoscenza, dal momento che non riusciamo più a scorgere il carattere concettuale là dove esso attraverso i secoli si è per noi conservato: nelle opere di musica di pittura e così via. La conoscenza del carattere concettuale insidente nelle opere d'arte è così necessaria, che, avendola perduta, noi, senza di essa, perdiamo anche l'arte. Noi non perdiamo l'arte perché la abbiamo oltrepassata, insieme con la metafisica, ovvero perché ne abbiamo fatto un semplice strumento: la perdiamo a causa di una sopravvenuta cecità concettuale, nella quale noi non possiamo sopravvivere neppure psicologicamente. La possibilità di trovare nelle opere d'arte la realtà del concetto in un tempo spiritualmente torpido porta con sé il pericolo di uno sforzo eccessivo. Lo scioglimento del torpore passa attraverso la conoscenza del carattere normativo che ha la nostra relazione scientifica col mondo. Solo dopo codesto riconoscimento noi saremo in condizione di ammettere che, nel nostro sapere, la conoscenza poetica della natura, con la quale noi possiamo simpatizzare, non è più roba da uomini delle foreste: che anzi essa appartiene al più avanzato progresso conoscitivo di tutte le epoche a noi finora note. Il rivoluzionamento che Kant operò nel nostro pensiero ha mostrato che noi, in base a principi di pura logica formale, dobbiamo considerare come *ideali* i tempi e gli spazi della scienza, i quali non sono lo spazio reali e il tempo reale di fronte ai quali noi stiamo senza specchiarci. I tempi e gli spazi reali sono quelli in cui le cose appaiono come passate attraverso l'arte dell'uomo. Senza l'azione pioniera dell'arte tutto sarebbe nelle nostre mani, ma noi non vedremmo

quasi nulla. Solo l'arte introduce alla comprensione delle cose come esse sono in se stesse, e per questo all'interno della loquacità dell'umano rapporto col mondo noi dobbiamo trovare lo *status* logico nel quale noi viviamo la nostra esperienza come esperienza umana. Questa esperienza è l'esperienza nello *status* logico del *concetto*; e noi ci accorgiamo quanto lontano questo *concetto* stia rispetto al significato che noi in sua vece tracciamo nei nostri *clichés* filosofici. Il vecchio edificio vuol essere demolito ad un piano per volta, e da esso noi perciò ci accomiatiamo solo attraverso il lavoro di tutta una vita.

Quando noi prendiamo a considerare l'introduzione al discorso logico sul mito seguendo l'esempio della categoria dell'oggettività, per come essa è trattata nella terza parte della *Logica* di Hegel, allora l'oggettività, per l'uomo, consisterà dapprima in questo, che egli nelle cose scorge il concetto. Miticamente, l'uomo avvistò il concetto sotto l'aspetto delle divinità che facevano la loro apparizione nelle significative situazioni belliche cantate da Omero. Scientificamente, l'uomo si avvicina al concetto nel suo formulare ipotesi. Decisivo è però che la scienza, dopo la grande scoperta di Kant, è stata smascherata come quella che giammai riesce a dare il concetto delle cose come esse sono in se stesse, perché presenta solo le cose nella loro verificabilità, in quanto costituiscono un insieme di fenomeni. Gli *Dèi* non erano i fenomeni della *Critica della Ragion Pura*, poiché essi non erano né soggettivi né oggettivi. I fenomeni della *Critica della Ragion Pura* sono lo spettacolo del mondo, come risulta dalle ipotesi scientifiche. Essi non indicano cose, ma elementi organizzati. Al contrario, sotto le vesti del concetto si rivela il carattere delle cose in se stesse. Queste, a dir vero, si distinguono fra loro secondo le rispettive epoche nelle quali il concetto sembra fermarsi, ma non danno mai semplici fenomeni. L'epifania di una divinità, che alla coscienza scientifica deve necessariamente sembrare un'allucinazione, dà invece della realtà, del tempo in cui essa accadde, un quadro più preciso delle immagini e delle strutture in cui noi oggi andiamo in cerca.

La parte terza della *Scienza della Logica* espone lo sviluppo logico dell'Io in quanto concetto esistente al di sopra del grado della oggettività. Entrambi codesti *status* logici si riferiscono all'Io reale e non più solamente alla famosa coscienza

cosiddetta trascendentale. Nello *status* all'oggettività noi troviamo persino la deduzione oggettiva delle categorie, che Kant aveva scandagliata senza scoprire la dialettica che in essa soggiace. Lo sviluppo logico del concetto verso la singolarità e verso il singolo viene enunciato in maniera mitica nell'autodeterminarsi della divinità dalla molteplicità degli Dèi all'unico Dio. Già nell'opera d'arte noi sperimentiamo la nostra libertà soggettiva non come spontaneità prorompente, bensì in modo oggettivo. Schelling voleva concepire l'oggetto della filosofia non come concetto. Di conseguenza il concetto di «concetto», come fu scoperto da Hegel venne sciupato quasi subito dopo essere stato scoperto; e tutti, da Marx, in poi, lo hanno ripetuto in tal modo. L'idealismo, che ne doveva conseguire, fu soltanto il crollo della filosofia nelle teste di coloro che lo hanno seguito.

L'arte moderna aggiunse a questo un accomodamento con le cose che non incontrò più dotate della loro aura: con le cose, cioè, in quanto meri oggetti. Da allora, il meccanismo, come tecnologia balzò in primo piano nell'arte. Le rivoluzioni tecnologiche sono il correlativo di questo sviluppo all'interno della coscienza umana. La fabbricazione di macchine può essere interpretata come una adorazione tributata agli oggetti. Con l'aiuto di questo ancor mitico modo di esprimerci noi possiamo in piena età del macchinismo conquistare il primo distacco logico della macchina. L'arte proietterà nel cielo quel nostro agire tecnico, che a guisa di demone del tempo se ne sta dietro le nostre spalle, affinché la pura tecnicità si renda da noi visibile non più solo essenzialmente ma concettualmente, e così diventi intuibile. Quello, che Omero aveva fatto in modo intuitivo, Hegel, nella sua *Logica*, lo ha fatto in modo concettuale.

Conclusione

Storicità della esistenza e storicità dell'arte, rimangono espressioni essenziali che non rispondono al concetto della storia, reale e del mito. L'uomo storico, contrariamente all'uomo che concepisce se stesso come semplicemente naturale, riconosce la propria storia nell'inclusione logica dell'essenziale esser-passato del passato entro il concetto del suo proprio presente. Solo l'uomo che è al presente come concetto che esiste ricono-

sce la propria storicità come momento essenziale del proprio esser presente, e per questo egli comprende la propria storia. Lo sguardo che nella storia gettiamo nell'esser-passato del Passato è lo sguardo rivolto al presente e al suo essere gravido di futuro. Questo sguardo non è escatologico, e nemmeno rivolto all'indietro. Ogni presente che non conosca la presenza del passato in quanto passato e del suo tendersi verso il futuro è privo di significato. Il guardar le cose passate nella presenza del passato in quanto passato, segna il passaggio dalla storiografia alla filosofia. In questa soltanto l'uomo può destare in sé la presenza passata di una visione mitica del mondo senza disertare dal presente. L'incontro del nostro presente con contenuti antichi lo si può conseguire solo a patto di rinunciare ad ogni ideologia che ci lasci in balia delle correnti temporali sulle quali l'uomo, a guisa di sughero galleggiante, si guadagna successo e considerazione. Per secoli e secoli, mito e religione furono accessibili, di preferenza, a uomini semplici e rustici. Oggi, ci vogliono una elevata cultura e la critica filosofica di essa, per arrivare ad un incontro con i significati mitici del mondo: i quali non debbono se stessi ad un assoluto prefissato, bensì all'assoluto con il quale noi sempre viviamo in identità ed in vicendevole rispondenza: alla discorsività umana nella parola umana; la quale è anche il concetto che come uomo è sempre esistito in tutti i tempi finora trascorsi.

Se l'uniformizzazione dello spazio e del tempo deve essere stata una conseguenza della scoperta della scrittura, allora potrebbe avere un senso ragionevole attribuire ai tempi anteriori alla scrittura una intuizione secondo la quale l'uomo non stava al cospetto di oggetti indifferenti bensì imbattendosi in essi sperimentava ogni volta una risposta alla sua rispettiva situazione naturale e politica, cioè a dire storica. L'epifania di un Dio sarebbe stata allora la risposta sensibile-spirituale su quello che l'uomo doveva fare in una determinata situazione decisiva. Le religioni tenevano pronto per l'uomo un appoggio nelle situazioni razionalmente non penetrabili. Fino a quando noi ci troviamo in situazioni parte consapevoli parte inconsapevoli, il mito non può sparire. Nel secondo volume di *Sprache und Bewusstsein*, io ho avanzato l'ipotesi che la scrittura alfabetica rechi in sé il germe della morte degli Dèi (pag. 403). I moderni sistemi di notazione, sino al nastro magnetico e al dittafo-
no, non rendono

no più trasparente la nostra situazione. E fino a che le cose stanno così, la rievocazione del mito sta di casa nell'illuministica nostra condizione logico-verbale.

Se noi volgiamo lo sguardo alla principale impenetrabilità della nostra situazione, ci sembrerà di essere emancipati da ogni mito e da ogni religione. Questa autointerpretazione di tanto rimane erronea, di quanto noi non siamo ancora stati promossi al rango di Dèi. In tutte le età, i contrappesi dell'inconscio e del conscio stanno in vicendevolmente diversa corrispondenza. Se facciamo attenzione a codesta corrispondenza, noi ci troviamo nello status logico dell'Idea hegeliana, che può diventare una favola solo a prezzo della nostra morte. Questo prezzo noi, in quanto umanità, non lo pagheremmo per effetto di un fato incombente al di sopra di noi, bensì come conseguenza della nostra disattenzione a quelle vicendevoli corrispondenze, come conseguenza della nostra diserzione dell'Idea. Gli abbandoni della metafisica, che dopo la fine del secolo XIX furono operati dalla filosofia analitica e da Heidegger, sono dovuti non ad una effettiva emancipazione da Dio, poiché questa non c'è per gli uomini, ma alle falsificazioni che scrittori orecchianti di filosofia avevano introdotte di recente nella sfera del conscio di quella età.

Come vedeva, l'uomo, se stesso e il mondo, anteriormente alla invenzione della scrittura? Suppongo che anche *illis temporibus* egli abbia intuito linguisticamente. Le ricerche di Piaget, al contrario, non dicono nulla, giacché esse ritengono linguistico quello che ha inizio con l'acquisto del linguaggio da parte del bambino. Quello che conta per la filosofia sta scritto nella ottava Elegia Duinese di Rilke, là dove si legge che l'animale non parlante vede dinanzi a sé l'aperto; quell'aperto alla cui contemplazione Hölderlin invitava il suo amico Landauer². La chiusura del mondo comincia quando il rapporto degli uomini si affi-

² RILKE, *Elegie duinesi*, 8, vv. 31-32: «O talora alza gli occhi un animale/muto e ci solca d'uno sguardo calmo» (trad. Traverso). E si veda, per il riferimento a Hölderlin, l'elegia *Der Gang aufs Land* (*La gita in campagna*) dedicata (1800) a Christian Landauer. L'elegia comincia: «Vieni! nell'aperto, amico! invero oggi è chiaro/Solo qui in basso e nel fitto il cielo si schiude su di noi...» V. HÖLDERLIN, *Gedichte nach 1800*, ed. Beissner, p. 84 (N.d.T.).

da alla scrittura e cresce con la tecnologizzazione. Omero forse non sapeva scrivere. Egli volgeva lo sguardo all'indietro, verso una condizione anteriore alla scrittura, nella quale il cielo era ancora aperto all'uomo, di cui il poeta sa per sentito dire, al modo stesso, più o meno, di tutti noi. Così nell'Epos la quotidianità triviale e ciò che massimamente è significativo procedono con uno stesso ritmo, in cui rimane sempre eguale la distanza del passato. Solo la scrittura portò delle concezioni uniformi del tempo e dello spazio. Il tempo ciclico e il tempo unilineare sono rispettivamente tempi unidimensionali; laddove il tempo reale procede secondo movimenti a spirale, che in determinati punti significativi si volgono indietro a guardare le età passate. Noi montiamo sul gradino superiore di una scala a chiocciola con lo sguardo rivolto in basso e solo così la realtà viene intuita nel presente. La spirale logica del tempo è il tempo che nella *Logica* di Hegel esiste come concetto esistente, ed è ancora alonato di mito.

Fino a quando il nostro sapere rimane sapere umano, il suo cammino procede sulla cresta tagliente che divide il conscio dall'inconscio. Il prendere dimora in concezioni del mondo ormai passate non è d'aiuto all'uomo né come tale né come artista. Guardare alla presenza passata delle figure mitologiche è la visione logica dell'uomo. L'esperienza ci ha insegnato che la linea a spirale, sulla quale noi procediamo in quanto temporalmente consapevoli, è senza luogo, perché essa è condizione di possibilità così dei luoghi mitici come di quelli geografici. Per sé, essa non fornisce alcun diagramma di coordinate cartesiane. Oggi, essere uomo vuol dire insieme ricordarsi dell'antichità remota e scendere nelle bassure del nichilismo.

(traduzione di Rosario Assunto)