

Stimmung–Bild

Riflessioni su due parole–mondo

GIAMPIERO MORETTI

ABSTRACT: *Stimmung–Bild. Reflections on two “world–words”*

Through the analysis of the concepts of *Stimmung* and *Bild* from a historical and philosophical viewpoint, the author analyses both concepts as attempts, worked out by the Western thought, to variously overcome, in poetic and artistic fields, the question of the “inside–out”, “soul and body” dualism and opposition. The most important references include Hölderlin, Schelling, Heidegger.

KEYWORDS: Aesthetics, Hermeneutic, *Stimmung*, *Bild*.

Concludendo la sua acuta ed articolata disamina della “voce” *Stimmung*, David E. Wellbery, pur non volendo, correttamente, azzardare ipotesi definitive sul destino della “categoria” *Stimmung*, non si sottrae ad una domanda possibile e legittima del suo lettore, quella cioè se sia ipotizzabile un rinnovato confronto con quel concetto. «La risposta è permeata di scetticismo, in quanto anche un fuggevole sguardo all’attuale discussione in ambito estetico fa capire di offrire poche possibilità di una riattualizzazione del concetto di *Stimmung*»¹. Tutte le correnti filosoficamente “rilevanti”, siano esse l’ermeneutica di Gadamer e seguaci, o la filosofia analitica (Danto e Goodman), il decostruzionismo (Derrida e Menke), la teoria critica e i suoi estimatori (Adorno) o, infine, la teoria dei sistemi (Luhmann), convergono nel non mostrare alcun interesse per la “nozione” estetica di *Stimmung*². Precisa ulteriormente Wellbery che praticamente tutti i «modelli teorici sono orientati verso questioni di normatività in ambito di processi comunicativi», anche soltanto per confutarli. «In altre parole, anche nell’estetica si è affermata la “svolta linguistica”, con la conseguenza che l’ambito dei sentimenti estetici, al quale le *Stimmungen* sono riconducibili, non costituisce più un oggetto suscettibile di teoria»³. Non da ultimo, prosegue e conclude l’autore, su tale situazione hanno influito sia la sempre maggiore “volgarizzazione”

1. Cfr. D. E. Wellbery, *Stimmung*, in *Ästhetische Grundbegriffe*, a cura di K. Barck et alii, Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler, 2003, vol. V, p. 732.

2. *Ibidem*.

3. *Ivi*, p. 733.

dell'uso del termine *Stimmung* nel linguaggio comune (aggiungeremmo noi: e della parola “sentimento”), sia l'affievolirsi, fin quasi allo spegnersi completo, della presenza e del peso “musicale” in quella parola, che invece, fin dalle origini, l'avevano resa tanto pregnante⁴.

Nell'arco di circa un decennio dalla riflessione di Wellbery si sono susseguite pubblicazioni e progetti di ricerca che, almeno in parte, hanno smentito le previsioni dell'autore della voce *Stimmung* negli *Ästhetische Grundbegriffe*; soltanto parzialmente, occorre precisare, poiché in effetti le ricerche ed i progetti hanno più proseguito la linea teorica tracciata da Wellbery, facendola propria, che non rinnovato i fondamenti della riflessione teorica che ne era alla base⁵. Se ciò significhi che lo scetticismo espresso da Wellbery era fondato, oppure se dipenda dal fatto che sono in gioco anche altri fattori, è quello intorno a cui cercheremo di interrogarci nelle riflessioni che seguono e che tuttavia, preliminarmente, vogliono ripartire proprio da alcuni momenti-chiave della ricerca di Wellbery. Punto di partenza è l'identificazione di *Stimmung* come “concetto”. La determinabilità di *Stimmung* come concetto appare però, almeno a noi, piuttosto problematica. Non soltanto infatti gli ambiti che il termine richiama, implica ed evoca sono davvero vastissimi, e vanno, anche solo orientativamente, da quello musicale a quello fisio-psicologico e fisico-acustico, tutti naturalmente raccordati dalle trame sapienti della storia delle idee; ciò che massimamente rende problematico considerare *Stimmung* un “concetto” è la sua intraducibilità, osservata e rilevata da Leo Spitzer fin dal 1944-45, quando viene redatto il suo importante studio, poi effettivamente pubblicato nel 1963⁶, e ulteriormente sancito nel 2004 dal *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*⁷. È vero, infatti, che le parole ed i termini “intraducibili” da una lingua ad un'altra non sono pochi, e tuttavia ci sembra che quando accade — come nel caso di *Stimmung* — che una parola dallo spettro semantico e significativo così pregnante risulti tale, venga messa in crisi, almeno in parte,

4. *Ibidem*.

5. Cfr. ad esempio H.-G. von Arburg, *Stimmung. Geschichte und Kritik ästhetischer Empfindung zwischen Literatur. Musik und Kunst in der Moderne*, progetto di ricerca dell'Università di Losanna, dotato di un ampio spettro di riferimenti storico-critici e con una interessante bibliografia; il volume di A.-K. Gisbertz, *Stimmung, Leib, Sprache*, München, Fink, 2009, e Idem (a cura di), *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München Fink, 2011; E. Wallrup, *Musical Attunement. The concept and phenomenon of Stimmung in music*, tesi di Dottorato in Musicologia presso l'Università di Stoccolma, US-AB, Stockholm, 2012.

6. L. Spitzer, *Classical and Christian ideas of world harmony: prolegomena to an interpretation of the word “Stimmung”*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963 (tr. it. di Valentina Poggi, *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967).

7. Cfr. B. Cassin (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004, pp. 1217-19. Scrive D. E. Wellbery, *Stimmung*, cit., p. 703, che «non esiste alcuna parola straniera [rispetto al tedesco, naturalmente. N. d. A.] in grado di riprodurre l'intero spettro di significati della parola *Stimmung*».

l'impalcatura teorica che ha condotto un'intera branca del sapere, appunto la *Begriffsgeschichte*, a considerare *Stimmung* come un "concetto".

Gli studiosi di Hegel, e non soltanto loro, sanno bene che l'impianto complessivo dell'opera di questo filosofo ha nella cosiddetta *Geistesgeschichte*, o storia dello spirito, un pilastro essenziale. Logica e dialettica ne sono altri due, ma la concezione dello spirito come vettore ad un tempo interno ed esterno della storia, un vettore che è sì provvidenziale ma che con la Provvidenza non coincide certo, è qualcosa di irripetibile, così com'essa si presenta in Hegel. Il progressivo indebolimento del sistema hegeliano e il graduale suo perdere di importanza nell'ambito filosofico europeo dalla seconda metà dell'Ottocento fino ad oggi, non ha però annullato del tutto la spinta propulsiva che la *Geistesgeschichte* aveva conseguito dal 1830 e per circa un secolo, sia pure in ambiti del sapere e dell'agire sempre meno coordinati sistematicamente tra loro. A quell'indebolimento ha fatto seguito la lenta ma spesso molto produttiva "trasformazione" della *Geistesgeschichte* in *Ideengeschichte* e, appunto, in *Begriffsgeschichte*⁸. Il pensiero occidentale, per dir così, ha ritenuto che la presenza vitale di una storia delle idee e ancor più di una storia dei concetti fosse compatibile con la svolta "umanistica" che al suo interno si andava compiendo. Se infatti un'entità come "lo" spirito evoca inevitabilmente potenze che con "l" umano in quanto *esclusivamente* umano paiono poco conciliabili, parole come idea e concetto sono invece, in quel senso, ben più tollerate, e umanisticamente tollerabili. Compatibilità e tollerabilità, tuttavia, a loro volta, non possono prescindere dalla traducibilità, sia pur nei limiti, naturalmente dell'umano. Possiamo considerare infatti "concetto", nel senso della *Begriffsgeschichte*, un termine che non risulta traducibile in altre lingue? Ma il punto focale, almeno a nostro avviso, non è precisamente questo, poiché non si tratta di cercare argomenti per mettere in crisi una branca di ricerca tra le più prolifiche e produttive da oltre cinquant'anni a questa parte. Il punto ci pare invece il seguente: lo spettro dei significati e delle sfumature compresi in *Stimmung* è sì amplissimo ma è anche, per dir così, storicamente dinamico, vale a dire alcuni significati si sono attenuati, nel corso del tempo, a favore di altri. In particolare, l'ambito semantico "musicale", quello insomma probabilmente originario e in virtù del quale il "concetto" *Stimmung* inizia il proprio percorso nella storia dell'uomo con una base solida, la misurazione aritmetico-matematico-acustica delle altezze sonore finalizzata ad una soddisfacente consonanza degli strumenti che quei suoi in coincidenza emettono, ebbene quest'ambito si fa, nel corso dei tempi, sempre più marginale, fin quasi a scomparire del tutto.

8. Per una prima introduzione a questi ambiti di studio cfr. le voci di P. D'Angelo, *Storia dei concetti* e *Storia delle idee*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore e F. Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 388-403.

Esiste un rapporto allora, ecco la domanda, tra a) il progressivo dileguarsi di quest'ambito "oggettivo" ma spiritualmente fondante (vedi lo studio di Spitzer) del concetto di *Stimmung*; b) il progressivo indebolimento, nel corso della storia recente, della nozione metafisico-concreta di spirito, con la sua graduale sostituzione ad opera dei termini "idea" e "concetti", ritenuti più consoni all'età dell'umanesimo; c) l'intraducibilità di *Stimmung* e, quindi, la difficoltà conseguente nel considerarla un "concetto" nel senso pieno della *Begriffsgeschichte*?

Il primo passo potrebbe essere un esame approfondito tra le motivazioni che sono alla base di quel progressivo dileguarsi e indebolirsi segnalati in a) e b). Il secondo, potrebbe consistere nel riflettere sugli esiti di quell'esame in relazione al problema linguistico di una *Begriffsgeschichte* concepita esclusivamente in termini umanistici. In questa sede possiamo percorrere un tratto di strada talmente breve, da rischiare persino di apparire velleitario. E tuttavia proviamo a muovere almeno i primi passi. Il primo: *Stimmung* ha una valenza soggettivo-oggettiva di grande spessore e significato, una vera e propria "profondità" irripetibile. Tale valenza, oltre che nel rapporto soggetto-oggetto, che viene quasi "annullata" in *Stimmung*, può essere riscontrata anche lungo la direttrice interno-esterno, che a sua volta viene come messa in parentesi, "bloccata". *Stimmung* pare perciò presentarsi come quell'accordo che "si" produce spontaneamente tra interno ed esterno, soggetto ed oggetto, senza cioè un accordatore e senza che gli strumenti accordati (i poli) siano consapevoli di suonare. Un equilibrio destinato a infrangersi, o in direzione dell'esterno o dell'interno, o del soggetto o dell'oggetto. Naturalmente l'uomo non fa che tentare di riprodurre quell'equilibrio, intravedendovi la perfezione se non proprio anelandovi. Riprodurla è già l'origine dell'arte, l'imitazione, la mimesi. *Stimmung* è perciò la puntuale bellezza dell'arte (dell'opera come riproduzione dell'accordo originario). Uno dei tentativi di riproduzione di quell'accordo è la *metafora*. Si cerca di traslare l'accordo (l'immagine che esso è) da una sua "espressione" all'altra. La metafora nasce e si presenta come poggiate sulla verità di quell'accordo che la *Stimmung* è.

Proviamo ora a volgere brevemente lo sguardo sia all'indebolimento complessivo della nozione di spirito in Occidente, sia all'affievolirsi progressivo della "base" musicale di *Stimmung*. In effetti, i due fenomeni, con riferimento al nostro oggetto, appaiono non poco connessi, e il nesso ci pare consistere nel contemporaneo processo in seguito al quale sia la "spiritualità" sia la "musicalità" divengono qualità sensibili dell'animo umano. Jacob Grimm, ancora a metà Ottocento, osservava che in tedesco non occorreva introdurre il francese *Genie* per individuare linguisticamente lo "spazio" del genio, poiché i Tedeschi potevano ben utilizzare il termine *Geist*, che noi traduciamo generalmente con spirito. Aveva ragione, nel senso che *Geist* aveva finito per trasformarsi, da nozione identificante quel che vi

è di assolutamente irriducibile all'umano, in una qualità interiorizzata e propria intimamente dell'uomo. Proprio come "genio"⁹, e non certo casualmente. Momento emblematico di questo percorso, e dell'intreccio che esso evidenzia tra spirito e genio, è quello in cui il *Geist* diviene "motto di spirito", "arguzia", *Witz* insomma, incontrando in tal modo la genialità arguta. L'originaria struttura del mondo, metafisicamente ordinata e stratificata gerarchicamente, si dinamizza e questa dinamicità comporta, oltre a interscambi fra zone dell'essere e dell'esistente precedentemente (e rigidamente) separate, anche l'impossibilità, per la struttura nel suo complesso di mantenere se stessa. Le differenze si attenuano e gli scambi avvengono quasi alla pari. *Geist* e *Genie* possono incontrarsi e quasi scambiarsi di posto, poiché lo spazio che ormai li ospita, *l'animo dell'uomo*, è ben più piccolo, fragile e tollerante dello spazio dell'essere. L'essere non "suona" (risuona) più. A suonare è quasi più soltanto l'animo umano.

La lentezza di questo processo e gli scatti in avanti, ma anche all'indietro, che esso compie, come a riguadagnare ciò che si stava abbandonando, contribuiscono a far emergere in maniera ancora più impressionante la sua inevitabilità. L'animo umano, da cassa di risonanza e consonanza di un mondo significativamente e misteriosamente attivo e suscitatore, si trasforma in fonte di emozioni (*Stimmungen*) che da esso provengono in quanto sensibile e soprattutto esclusiva fonte attiva. Il patrimonio significativo di *Stimmung*, che abbiamo originariamente visto consistere nell'accordo spontaneo tra interno ed esterno, soggettivo e oggettivo, alla fine dell'Ottocento è ormai pressoché del tutto "compromesso". A segnalarlo, proprio la limitatissima presenza negli studi di settore della sfera musicale, inizialmente invece riferimento semantico quasi unico. A torto, crediamo, si è ritenuto che tale compromissione fosse da collegare con l'insostenibilità ermeneutica del concetto di "classico", come esempio cioè storicamente perfetto ed esemplare dell'accordo tra idea e mondo e tra interno ed esterno. In tal modo, si è scambiato il "tutto" per la "parte", vale a dire: il concetto di classicità come modello immortale è certamente come "effetto parziale" in rapporto di derivazione dal nucleo teorico-empirico che anima la *Stimmung* come "armonia" ma, appunto, ne è un effetto che diviene esemplare e modello. Quel nucleo consiste invece nella possibilità stessa dell'accordo, nell'esperienza di un rapporto che, messi in relazione i poli — esterno/interno, soggetto/oggetto — scompare alla vista dell'interprete e proprio in tal modo permane invisibilmente attivo. La scomparsa dunque della "musica" da quel piano testimonia la scomparsa dell'accordo e della relazione armonica.

Sempre Grimm rileva¹⁰ che il significato di *Stimmen*, come atto dell'ac-

9. Cfr. G. Moretti, *Il genio. Storia, origine, destino*, Brescia, Morcelliana, 2011.

10. Cfr. D. E. Wellbery, *Stimmung*, cit., p. 706.

cordare uno strumento o parti di esso secondo altezze e profondità sonore, è attestato già nel XVII Secolo, mentre è dalla fine del XVIII che, oltre all'accordare, acquista rilevanza il *Gestimmtsein*, il risultato dell'essere accordato. Coordinazione e accordo sono evidentemente essenziali, però fondati e poggiati sul principio metafisico–gerarchico dell'esistenza di una invisibile quanto tuttavia reale ed efficace, mai da trasgredire, struttura stabile del cosmo, di cui l'uomo fa parte nel senso che le appartiene: sia il cosmo origine di se stesso o sia creato da Dio, non importa, il principio resta identico. Tutta la ricerca di Spitzer ruota infatti intorno alla discussione di quel principio metafisico. La trasposizione dall'ambito metafisico in seno a quello musicale non va però a nostro avviso considerata nel segno della metafora, almeno non nel senso della metaforologia contemporanea, che ragiona a partire da una concezione della metafora come prodotto–effetto di un'attività mentale–teoretica finalizzata consapevolmente a traslare in un altro ambito della conoscenza e dell'essere qualcosa che nasce in ambito essenzialmente diverso. Il “*passaggio*” dall'ambito metafisico a quello musicale non è metaforico poiché in quella traslazione consapevole non è fondamentale l'*arbitrio* che lo anima e lo fa nascere quanto piuttosto la scoperta di un identico agire in due ambiti dell'essere apparentemente diversi e separati ma “in realtà” identici¹¹. L'inapplicabilità della nozione troppo moderna di metafora come risultato–effetto di un consapevole atto arbitrario–convenzionale viene altresì evidenziata dall'accento *comunicazionale* che tale nozione porta inevitabilmente con sé e che invece a nostro avviso è marginale nell'epoca di cui si sta parlando. Non comunicazione ma *celebrazione* è il termine al quale bisogna ricorrere per comprendere il piano metafisico–musicale che quei due ambiti unisce, e che si palesa vieppiù nello stupore dell'accordatore e dell'accordato, sia quest'ultimo uno strumento o la voce umana: celebrare il Cosmo o il Creato è il suo compito, e tale celebrazione, presa essenzialmente, non comunica nulla ma semmai espone, come in una sorta di rappresentazione sonora del silenzio, reso in tal modo udibile all'orecchio umano nel mentre l'occhio, stupito, contempla. Non v'è rilevanza che tenga, in questo periodo storico–spirituale, né per l'artista (autore) né per l'opera (il prodotto ulteriore dell'accordatura); e, mancando questa, parlare di prevalenza metaforologica e soprattutto comunicazionale appare un controsenso.

Viceversa, è importante evidenziare come nella terza *Critica* kantiana (1790) qualcosa muti. La questione della *Mittelbarkeit* (comunicabilità) del

11. Non concordiamo perciò, in tal senso, con quegli aspetti dello studio cit. di Wellbery che ci appaiono eccessivamente improntati da accenti metaforologico–comunicazionali. A noi pare, tra l'altro, che anche il senso dello studio di L. Spitzer, *Classical and Christian ideas of world harmony: prolegomena to an interpretation of the word “Stimmung”*, tr. it. cit., vada nella direzione che qui cerchiamo di tracciare.

sentimento di piacere–dispiacere acquisisce una posizione centrale. Non è questo il luogo per approfondire come sarebbe necessario un problema davvero intricato e sul quale sono stati peraltro spesi fiumi di inchiostro. Occorre però almeno precisare che Kant pare interessato alla comunicabilità come struttura interconnettiva umana attiva *indipendentemente* dall’ “oggetto comunicato” (il sentimento di piacere–dispiacere), insomma a Kant preme che il “come” della comunicabilità scorra in parallelo alla conoscenza senza che questa lo fondi o giustifichi, ma che tuttavia lo “sostenga”. È nell’atto di tale sostegno figurato (o figurativo), di tale sostentamento del bello operato dalla conoscenza, che la *Stimmung*, che Kant esplicitamente richiama, si fa davvero metafora in senso moderno e poi nostro contemporaneo. L’aspetto singolare è che il termine acquisisce tale significato nel mentre Kant, a suo modo, cerca di mantenere attivo e operante il campo semantico della “vecchia” *Stimmung* liberandola però dal suo retroterra significativo metafisico–musicale. Quando infatti si osserva che a Kant il problema dell’estetica in senso stretto, e dell’opera d’arte intesa più o meno classicamente, poco importa, dobbiamo ricordarci che il suo intendimento era per l’appunto quello di salvaguardare il piano dell’accordo possibile uomo–mondo liberando però tale accordo dal fondamento del terzo membro dell’accordo stesso, Dio, ovvero del significato divino del mondo (Cosmo), il che, nel contesto, è quasi la stessa cosa. La “reazione” romantica a Kant, e, prima ancora, quella di Hamann e Herder, configurano allora, intese complessivamente, il tentativo di ripresentare la *relazione* armonica essere–esistente, la *Stimmung* nel suo significato originario insomma, come possibile: la trasformazione di tale ripresentazione–riaffermazione in “nostalgia”, “desiderio”, “struggimento”, e la sua natura non di rado squisitamente musicale (da Wackenroder a Schumann), sono due aspetti di un unico fenomeno che è stato così variamente approfondito da non richiedere ulteriori parole. Solo *un* aspetto è qui necessario evidenziare: la trasposizione della *Stimmung*, romanticamente intesa, nell’ambito quasi esclusivo della sentimentalità (il *Gemüth*), tradisce il carattere già soggettivisticamente condizionato di questo tentativo. E tuttavia, come spesso accade nell’ambito di quella che, nonostante tutto, continua ad essere la storia spirituale dell’Occidente, in età romantica quello slittamento “sentimentale” della nozione di *Stimmung* (con le conseguenti coloriture metaforologiche di cui esso risentì) incontrò sul proprio cammino la nozione di *Bild*, immagine.

Accadde infatti che la *Stimmung*, rivisitata dai romantici in chiave soggettivo–sentimentale, si destò a nuova vita come *Seele*, anima, e che il “mondo”, romanticamente sentito, ne divenne l’interlocutore privilegiato come immagine, *Bild*, *non* dell’interiorità del soggetto *ma* — di nuovo, con una capriola verso l’origine — del significato di quella interiorità che, per l’appunto, veniva rinvenuto ben indipendente dalla soggettività senziente.

In *questo* particolare aspetto della vicenda delle due parole–mondo troviamo infatti a nostro avviso la chiave dei tre punti precedentemente evidenziati: lo “spirito” come rapporto metafisicamente fondante, supporto invisibile ma attivo del Cosmo (creato o autonomo), è spirito “sonoro”, e la “musica” è l’espressione della sua *efficacia*. La musica “umana”, senza assolutamente ambire ad essere autonoma, né ad essere prodotta da “artisti” ed ancor meno ad essere identificabile come “opera”, ripete quella sonorità celebrandola. Il passaggio dal Medioevo al Rinascimento, notoriamente, incrina tale struttura complessiva e inizia quel percorso di autonomia dell’artista e dell’opera (svincolamento dalla sonorità essenziale del Creato) che conduce alla rottura dell’equilibrio che la nozione di *Stimmung* non cessa tuttavia di rappresentare ancora, faticosamente, fino a Kant. Intervengono allora complessi “slittamenti” e “smottamenti” ulteriori (la cosiddetta *Aufklärung*, tra l’altro), in conseguenza dei quali ciò che abbiamo poco più sopra chiamato “svincolamento” dell’accordo invisibile che costituiva la *Stimmung* si trasforma in vera e propria liberazione–emancipazione; la dimensione umanistica prende il sopravvento mentre la sensibilità romantica da un lato la avalla e dall’altro la contrasta con l’apertura verso la simbolicità originaria del Cosmo e della natura in chiave “nuziale” nei confronti di uno “spirito” altrimenti avvizzito e privato di ogni “musicalità”. L’accorato appello romantico all’amore è il segnale della consapevolezza poetica della indispensabilità del colloquio Io–Tu. In questo contesto, così rinnovato e fragile, *Bild*–immagine è il correlato oggettivo, per dir così, della *Seele* che sente, la “prova” che tanto il “sentire” quanto il “sentito” non sono arbitrî espressivi del soggetto, invenzioni, fantasmi, spettri (*Geister*). La prova del fatto che, al fondo della metafora, agisce, è efficace una potenza mitico–simbolica la cui forza si esplica nel sostenere, nel “reggere”, nel rendere ancora “tollerabile” il rapporto di verità soggetto–mondo. Neppure la trasposizione che Nietzsche compie di tutto quest’ambito sul piano della volontà di potenza e dei suoi criteri, riesce a definitivamente scalzare il rapporto anima–immagine, che resta quello di armonia della *Stimmung* originariamente intesa, sia pur nel segno dell’attesa e della disperazione. *Immagine* non è infatti, in tal senso, la produzione sensibile–intuitiva di una facoltà umana ma il percepibile vibrare della realtà in accordo con l’anima contemplante (*Klages*). Scrive Heidegger, in una conferenza del 1951 dedicata a Hölderlin, che «l’essenza dell’immagine è nel “far vedere” qualcosa», un avvicinare l’estraneo nell’aspetto del familiare¹². Nella medesima conferenza, Heidegger avvicina esplicitamente il poetare al misurare, altresì distinguendo *das Bild*, l’immagine, dalla copia e dall’imitazione (*Abbild*, *Nachbild*). Circa un quarto di secolo prima, in un

12. Cfr. M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, G. Neske, 1954 (tr. it. di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, p. 135).

Corso universitario sulla logica di Kant, Heidegger aveva ragionato sul rapporto tra le nozioni di schema e di immagine, appunto in Kant, in maniera che ben potremmo chiamare preparatoria: dell'immagine kantianamente "produttiva" Heidegger poneva in risalto l'aspetto che la rendeva differente dalla nozione di schema e di numero, sottolineandone il tratto "formativo" (della realtà che così viene "vista"). A distanza di non pochi anni, il misurare, riconosciuto come proprietà della poesia nel suo "far vedere", è da Heidegger esplicitamente accostato al fare, al *poiein* da cui trae origine il nome poesia. Immaginare, nel senso di produrre immagini nel modo poetico della misura, è un fare¹³. Che tale fare sia poi qualitativamente diverso e per tanti aspetti distante dal misurare numerico-quantitativo, non vuol certo dire che esso, il fare poetico, si contrappone a quello "pratico", e soprattutto non vuol affatto dire che tale diversità sia riconoscibile in una presunta assenza di "materia" sensibile che caratterizzerebbe la poesia nei confronti della numerazione quantitativa del reale. Tutto al contrario, e probabilmente nel senso schellinghiano dell'empirismo filosofico, l'immagine poetica è sensibile, essenzialmente sensibile: proprio perciò essa è consegnata al sentimento.

È in questo punto che *Bild* e *Stimmung* "convergono", un punto che peraltro rinvia, e non metaforicamente, ad una possibile comune origine. Il carattere *sentimentale* dell'immagine, che coincide poi con la sua caratteristica essenzialmente *reale*, richiede, per realizzarsi, quell'inversione-conversione dal mondo della soggettività tradizionale alla volta di un'ontologia poetica dell'esistente che è connesso alla natura stessa della *Stimmung*, quale questa scopre a cavallo tra Ottocento e Novecento. Se la rivoluzione romantica aveva aperto la strada alla volta di una immaginazione dinamica dell'essere e del soggetto, che tuttavia aveva costantemente comportato la parallela e contemporanea esposizione dell'opera d'arte, che era al centro della riflessione romantica, all'elemento annichilente della sconfitta del significato ed alla conseguente scomparsa dell'opera d'arte stessa e dello spazio dell'arte in quanto tale, il pensiero novecentesco, dopo varie peripezie, si chiude con Heidegger nel segno di quell'inversione-conversione della *Stimmung* che attrae nella propria orbita di esperienza la nozione stessa di *Bild*. Non piccolo ruolo hanno, in tale rivolgimento, le riflessioni ben più che preparatorie di Simmel, tanto per nominare soltanto uno degli autori coinvolti in questo percorso spirituale. Ma è "soltanto" con Heidegger che questo rivolgimento ha effettivamente luogo, e può averlo poiché i due ambiti, *Stimmung* e *Bild*, vengono di fatto avvicinati dalla riflessione che Heidegger dedica a Hölderlin.

Senza voler qui ritornare su argomenti già affrontati altrove¹⁴, è fonda-

13. Ivi, p. 126.

14. Cfr. G. Moretti, *Ist (die) Philosophie (eine) Stimmung? Erwägungen zu Heideggers Erbe*, «Studi

mentale però rilevare almeno che l'interpretazione dell'eredità heideggeriana è chiamata a cogliere il significato essenziale della convergenza tra a) crisi e fine della filosofia, con conseguente "compito" del pensiero; b) rovesciamento della concezione tradizionale della soggettività occidentale nello spazio dell'arte e della poesia c) secolarizzazione, dissolvenza e astensione del divino e del sacro. Queste tre prospettive, e probabilmente anche altre, che non siamo ancora in grado di individuare, sono presenti nell'affermazione di Heidegger secondo la quale la *Stimmung* «se compresa correttamente, è qualcosa che porta ad un superamento della concezione tradizionale dell'uomo»¹⁵, un'affermazione, dinanzi alla cui radicalità il lettore rimane scosso e la storiografia filosofica volge lo sguardo in un'altra direzione, in genere quella di *Sein und Zeit*, come se quest'opera fosse l'ultimo detto heideggeriano. Naturalmente la concezione heideggeriana di *Stimmung* "risente" delle posizioni espresse in *Sein und Zeit* ma ben più innegabile è il peso che dal 1934 in poi ha assunto, al suo interno, come forza propulsiva, la meditazione su Hölderlin e sulla poesia: su quella dimensione "sonora" dell'essere, cioè, il cui ritrarsi nel corso della "storia" acquista l'aspetto di secolarizzazione e despiritualizzazione nel segno dello spegnersi del tono originario che una *Stimmung* soggettivisticamente intonata ha interpretato ed a cui ha dato ininterrottamente "voce" fino a noi, salvo poi ritrovarsi senza suono e senza parola. Alternativa e compito, al contempo, pare essere quella di abbandonare la metaforizzazione continua dell'esistente per lasciar emergere una sonorità ancora tanto segreta da essere in(el)udibile. A tale ascolto-visione è connesso quel superamento della concezione tradizionale di uomo cui Heidegger allude e che egli ha perseguito nella sua ricerca, volta a superare la concezione tradizionale dell'umanesimo.

giampiero.moretti@fastwebnet.it

Germanici», n. 3, 2006, pp. 451–56; Idem, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, Imola, La Mandragora, 1999; Idem, *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2012.

15. M. Heidegger, *Grundfragen der Philosophie: ausgewählte Probleme der Logik*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1984, (tr. it. di U. M. Ugazio, *Domande fondamentali della filosofia*, Milano, Mursia 1988, p. 110, corso del semestre invernale 1937/38).