

libri Rassegna bibliografica sul *Gesamtkunstwerk*

Simona Turturro

ABSTRACT A note on *Gesamtkunstwerk*: the genealogy of an aesthetic concept

This is a bibliographical review that analyses the contributions of Brown (2016), Bolpagni (2011), Mirisola (2020), Balzola (2017) and Ceraolo (2013), in order to rethink the genealogy of the well-established aesthetic concept of *Gesamtkunstwerk*. In fact, it is started from an attested question in the aesthetic field, that is from the relevance that the elaboration of the *Gesamtkunstwerk* has with the romantic-idealistic philosophical background, to arrive, especially owing to Brown, at designating the enlightenment philosopher Lessing as the forerunner of the romantic elaborations on the fusion of the arts, specifically of the most accomplished Wagnerian one. Hence the need to also rethink the temporal collocation of the classical and too crystallised aesthetic categories, now more than ever is on the line.

KEYWORDS *Gesamtkunstwerk*, romanticism, idealism, Wagner, Lessing.

In questa sintetica rassegna, ci si propone di riflettere sugli esiti del dibattito relativo alla questione del *Gesamtkunstwerk*, prendendo come riferimento il libro di Hilda Meldrum Brown, *The Quest for Gesamtkunstwerk and Richard Wagner* e ponendolo in relazione con una serie di studi anteriori che, nell'anticiparne la portata innovativa, tendono a legittimarla. In particolare, il libro della Brown segna un avanzamento nella storia degli studi in merito alle radici del *Gesamtkunstwerk* e all'individuazione dei motivi che portano questo consolidato concetto estetico a raggiungere uno stato di compiutezza solo con Richard Wagner, nonostante il suo primo impiego vada attribuito, come è comunemente attestato, a Karl Friedrich Eusebius Trahdorff che lo teorizza nel 1827 nel suo trattato di estetica¹.

Non è un caso che gli studiosi che si sono dedicati a questo tema, tra cui Paolo Bolpagni e Beniamino Mirisola, siano soliti ricondurre la nascita del *Gesamtkunstwerk* al romanticismo tedesco e ciò avviene non soltanto perché nel 1827 la Germania vive gli ultimi colpi di coda della fase romantico-idealista, ma soprattutto per un rivoluzionario approccio estetologico di cui questo movimento si fa promotore:

1. Cfr. P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, Milano University Press, Milano 2011, p. 2.

l'allentamento dei «confini tradizionali tra i generi letterari e i diversi ambiti artistici»². Per esemplificare la modalità in cui questo approccio si concretizza, Brown menziona Friedrich Schlegel, il quale pone all'apice della gerarchia delle arti la poesia universale per la sua capacità di realizzare il passaggio «dall'interazione dei generi letterari [...] a una più ampia tavolozza di forme d'arte principali [...]»³, nella convinzione che l'opera d'arte non debba più imitare la natura, mostrandosi ossequiosa nei confronti della poetica normativa neoclassica; per Schlegel, essa dovrebbe invece attenersi esclusivamente ad un principio di coerenza interna, di connessione armonica delle parti nel tutto⁴. In altri termini, l'esigenza da parte dei romantici di concepire l'opera d'arte come una “totalità autosufficiente”, risponde alla loro volontà di affrancarsi dall'estetica dell'imitazione, preferendovi quella della creazione, atta ad esaltare la loro stessa figura: una tale estetica, infatti, considera l'artista un genio creatore che, avendo la medesima capacità creatrice della natura, può dare vita ad un'arte che si emancipi dal suo ruolo di rappresentazione per diventare sinonimo di espressione⁵.

Dunque, già dalle conclusioni cui perviene Andrea Balzola, è possibile constatare come sia il rapporto che intercorre tra l'arte e il vero, nella poetica romantica, a costituire il presupposto di un interesse diffuso tra i romantici riguardo alla realizzazione di una totalità artistica. Questo presupposto, sebbene non venga menzionato da Brown, risulta dirimente per inquadrare la questione della totalità nel contesto di una teoria speculativa dell'arte di matrice romantica, riassumibile – secondo gli studi condotti da Francesco Ceraolo – in una vera e propria filosofia dell'arte alla Schelling, che fa di quest'ultima l'«unico, vero ed eterno organo della filosofia»⁶: va da sé che in quest'ottica spetti all'arte il compito di portare a compimento la filosofia essendo la sua parte oggettiva, nonché quella atta a condurre l'uomo nella sua interezza alla conoscenza del supremo⁷. Non è un caso che Cera-

2. C. Bagnoli, B. Mirisola, V. Tabaglio, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi, management*, Edizione Ca' Foscari, Venezia 2020, p. 144.

3. H.M. Brown, *The Quest for Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 39. Le citazioni della Brown sono state tradotte dall'autrice dell'articolo. La poesia universale, secondo quanto si legge dal frammento 116 dell'«Athenaeum», rivista fondata dal circolo romantico di Jena, risulta essere anche progressiva, cioè animata da una tensione verso l'infinito. Questa tensione rappresenta il modo in cui, dopo la fine del mondo antico, continua a manifestarsi l'ideale di perfezione e compiutezza incarnato dalla poesia classica, di cui la tragedia greca, secondo Schlegel, costituisce l'espressione più alta. È proprio l'ammirazione schlegeliana per il dramma greco che permette a Brown di dare ragione della presenza, nell'autore, di un'idea di [...] “riunione” delle principali forme d'arte su una “base” drammatico/teatrale», accostabile al *Gesamtkunstwerk* wagneriano (ivi, pp. 39-40).

4. Cfr. A. Balzola, *L'utopia della sintesi delle arti dai romantici alle avanguardie storiche*, in *L'opera d'arte del futuro. Alle origini della multimedialità*, goWare, Firenze 2017, pp. 30-31. «Naturalmente il passaggio dall'idea classica all'idea romantica dell'arte avviene per gradi. Uno dei suoi più precoci traghettatori è il tedesco Karl Philipp Moritz, [...] [le cui] intuizioni [...] saranno poi riprese e sviluppate» dal circolo romantico di Jena, formatosi attorno ai fratelli Schlegel.

5. *Ibid.*

6. F. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano 2006, p. 579.

7. Ivi, p. 585.

olo, individuando in Schelling «il punto di arrivo di decenni di pensiero romantico»⁸, si serve del suo idealismo trascendentale per attestare il valore veritativo dell'arte, il cui prodotto, rappresentando l'identità di uomo e natura, costituisce l'espressione più alta dell'assoluto⁹.

Ciò si spiega se si tiene conto del fatto che il prodotto artistico serba in sé da un lato il carattere cosciente del "prodotto della libertà", attraverso cui l'artista intenzionalmente crea e dall'altro il carattere inconscio del "prodotto naturale", attraverso cui l'artista in questione viene spinto a creare contro la sua volontà da un'ispirazione innata sopraggiuntagli, quindi, come dono di natura. È proprio nell'aggiunta di questo non intenzionale o oggettivo, che dir si voglia, all'opera frammentaria della libertà che si misura la genialità di un prodotto finito rappresentante l'infinito¹⁰. Per chiarire tutto ciò, si potrebbe affermare che la totalità, insieme al campo semantico a essa affine, comprendente l'assoluto e l'infinito, diviene una questione dirimente per l'estetica da quando inizia ad essere intesa come un sinonimo di verità cui primariamente l'arte può attingere.

Detto ciò, occorre sottolineare che Schelling, lungi dall'essere soltanto colui che sintetizza al meglio alcune coordinate del romanticismo¹¹, risulta essere anche colui che anticipa delle fondamentali riflessioni wagneriane attinenti sempre ad una possibile realizzazione della totalità in arte¹². Chi dà grande rilevanza alla presenza di questo influsso schellingiano in Wagner è appunto Brown, che individua delle affinità tematiche tra la *Filosofia dell'arte* schellinghiana e tutti gli scritti zurighesi wagneriani, con particolare riferimento all'*Opera d'arte dell'avvenire*¹³. Nella medesima direzione di Brown si pone Marvin Carlson che, diversi anni prima, senza però precisare quali fossero le opere wagneriane di riferimento, lasciava già emergere quelle affinità tematiche su cui l'autrice si sarebbe poi soffermata. A tal proposito, i due autori convengono sul fatto che l'affermazione di un autentico *Gesamtkunstwerk*, tanto per Schelling quanto per Wagner, debba essere mutuato direttamente dalla tragedia greca e rappresenti l'unica possibilità di porre rimedio al decadimento culturale in cui versa l'opera moder-

8. F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Mimesis, Milano 2013, p. 27.

9. Ivi, p. 26.

10. Cfr. F. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, cit., pp. 551, 557-561, 565.

11. Cfr. F. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Prismi Editrice Politecnica, Napoli 1997, p. 15. Ciò, non a caso, viene confermato anche dal curatore Alessandro Klein, il quale, nella presentazione dell'opera, afferma che «il romanticismo di Jena e l'idealismo schellinghiano appaiono uniti da uno stesso essenziale interesse per l'infinito, appaiono cioè uniti [...] da uno stesso platonismo di fondo, nel senso [...] che in essi [...] riluce quel [...] divino, che è il segno distintivo dei platonici. Invero, proclamando ad alta voce la loro "nostalgia dell'infinito", [...] altro non fanno se non riaffermare la perenne attualità dell'eros platonico [...] radicato nella natura stessa dell'uomo».

12. Cfr. F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, cit., p. 27. «È proprio all'interno del dibattito arte *contra* filosofia, incarnato negli scritti teorici di Hegel e Schelling, che Wagner si situa, rifiutando la posizione hegeliana e allineandosi a quella di Schelling».

13. Cfr. H.M. Brown, *The Quest for Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, cit., p. 41.

na, ridotta ad una mera caricatura: solo così si pongono le basi per una sua immediata rigenerazione¹⁴.

Non è un caso che Balzola, pur riferendosi unicamente a Wagner, definisca la tragedia greca e l'opera rispettivamente come il modello e l'antimodello in vista di un futuro *Gesamtkunstwerk*, se si tiene conto della diversa modalità in cui le arti si accostano in entrambe:

se la tragedia greca è un esempio dell'unità originaria tra suono, parola e azione che deve essere ritrovata, l'opera invece [...] più che una forma d'arte compiuta è un artificioso intrattenimento, nato in Italia per dilettere le corti, che si limita a mescolare la poesia e il dramma con il canto e la musica, senza creare tra questi una reale unità¹⁵.

A dire il vero, questa disamina non si adatta solo a Wagner, il quale, tra l'altro, precisa che l'«opera [come] unione apparente delle tre arti sorelle»¹⁶ (danza, musica e poesia) deriva dalla loro volontà di perseguire dei fini egoistici comuni, ma si adatta anche a Schelling che afferma come «la più compiuta mescolanza di tutte le arti»¹⁷ si riscontri nel dramma antico, sottintendendo la mancanza di una tale compiutezza nelle altre forme d'arte, specialmente nell'opera. Oltretutto, nella disamina condotta da Balzola, c'è un altro aspetto che, pur riguardando in particolare modo Wagner per l'importanza che riveste nel suo pensiero, è possibile attribuire anche a Schelling dalla semplice menzione che ad esso riserva: si tratta dell'aspetto artificioso/caricaturale che caratterizza l'opera e che Wagner prontamente associa ad un qualcosa di macchinale¹⁸. Viene da sé che queste differenti declinazioni implicano altrettante differenti interpretazioni da parte dei due autori, in cui però è comunque possibile scorgere un terreno comune.

Per ciò che concerne il macchinale wagneriano, occorre sottolineare che il suo significato va interpretato alla luce dal materialismo di Feuerbach, secondo cui la realtà sensibile non deve più essere ridotta ad un prodotto del pensiero come nell'idealismo, ma deve assumere il primato dell'esistenza rispetto al pensiero stesso: è solo così che il macchinale può essere colto in tutta la sua pregnanza, potendo essere collocato nella dimensione di quella «libertà razionale» erronea promossa dall'idealismo che impedisce alla «necessità naturale», da cui può scaturire la vera arte, di porsi «come forza trainante delle attività umane»¹⁹. Ciò si spiega se si tiene

14. Cfr. M. Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, il Mulino, Bologna 1988, p. 213.

15. A. Balzola, *L'utopia della sintesi delle arti dai romantici alle avanguardie storiche*, in *L'opera d'arte del futuro. Alle origini della multimedialità*, cit., p. 35.

16. R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano 1983, p. 231.

17. F. Schelling, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 373.

18. Cfr. R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 181. Qui, il compositore, parlando del tentativo da parte del cantore-artista di compensare con l'allenamento della gola la sua incapacità «di rinnovare la natura del canto popolare», definisce questa azione «una praticaccia meccanica» che porta alle «caricature» proprie dell'opera moderna. In altri termini, il problema dell'opera è quello di mettere da parte «l'uomo intero» che agisce «secondo una sua necessità assoluta» e naturale (ivi, p. 180).

19. F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, cit., p. 40. Il motivo per cui Wagner si rifà al materialismo di Feuerbach è da ricercarsi nella

conto del fatto che il macchinale è il modo di operare della moda che, contrariamente alla natura, non riuscendo a creare un vero bisogno, diviene “uno stimolante artificiale” di un falso bisogno, il lusso, da cui, oltre ad un’arte inautentica, si genera anche la sua tirannia²⁰. Per ciò che concerne Schelling, invece, c’è ragione di ritenere che il suo modo di interpretare il caricaturale insito nell’opera, si allinei con il sentire comune di un’epoca che si dimostra sensibile alle derive lussuose della messinscena. Dunque, se da un lato anche in Schelling il caricaturale rimanda al lusso, dall’altro quest’ultimo, lungi dall’essere il falso bisogno immateriale di cui parla Wagner come condizione dell’arte inautentica, coincide con l’opulenza operistica tutta materiale descritta da Hegel nella sua *Estetica* e considerata già il segno di una decadenza dell’arte²¹.

A proposito di Hegel, risulta fondamentale riflettere sull’incidenza che la dialettica hegeliana, come legge interna della storia, ha sul *Gesamtkunstwerk* wagneriano, in quanto il compositore vuole servirsi della «lente dello storicismo hegeliano al fine di fornire la sua teorizzazione dell’opera totale di un fondamento storico»²². È qui che si situa lo scarto della totalità wagneriana rispetto alla totalità mistica romantica e schellinghiana: infatti è vero che, come detto, queste ultime al pari di quella wagneriana, facendo tutt’uno con una verità conseguibile solo attraverso l’arte, vengono effettivamente colte dall’arte, ma è vero anche che le totalità mistiche in questione non hanno attraversato «una serie di negazioni storiche»²³ prima di giungere ad una propria compiutezza artistica, come invece deve avvenire con il *Gesamtkunstwerk* wagneriano. In altri termini, la totalità wagneriana implica una verità che non si dà nell’immediatezza dell’intuizione artistica, ma come risultato del divenire dialettico che si compie sempre attraverso l’arte: in questo divenire, naturalmente composto alla maniera triadica hegeliana, si afferma una verità storica che sarà successivamente negata e la cui riaffermazione non è basata su «una negazione semplice [del suo contrario] quanto [su] un [...] superamento-conservazione»²⁴ di quest’ultimo (ossia sull’intraducibile tedesco *Aufhebung*).

Ad affermarsi come verità storica, nello specifico di Wagner, è la tragedia greca che, essendo un’“espressione ideale dell’arte”, porta il dio Apollo ad incarnarvisi ed il popolo a ritrovare in essa la sua umanità più piena, identificandosi così «colla sua

sua volontà «di dimostrare [ulteriormente] come la filosofia, che egli fa convergere interamente con l’idealismo, debba essere superata dall’arte».

20. Cfr. R. Wagner, *L’opera d’arte dell’avvenire*, cit., p. 121, 124.

21. Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, tomo II, p. 1333. La condanna rivolta verso “questa pompa sensibile” operistica da parte del filosofo non equivale ad una sua presa di distanza dalla messinscena che anzi, essendo eletta a luogo in cui si concretizza l’unione «di quasi tutte le arti» (ivi, p. 1322), diviene una sorta di *Gesamtkunstwerk* chiamato a risolvere delle esigenze di ordine puramente fisico (cfr. ivi, p. 1321-1322) piuttosto che politico-filosofiche, come invece avviene in Wagner.

22. F. Ceraolo, *Verso un’estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, cit., p. 68.

23. Ivi, p. 67.

24. Ivi, p. 15.

anima collettiva, col suo dio»²⁵. Tuttavia, la tragedia greca come verità storica viene negata dall'avvento del Cristianesimo, in cui non può più darsi né l'identificazione tra l'uomo e la sua "anima collettiva" né tantomeno l'identificazione tra l'uomo e Dio, in quanto l'uomo versa in «un profondo stato di avvilito inumano»²⁶ e oltretutto Dio viene spostato in un orizzonte trascendente. Ciò fa sì che il cristianesimo influenzi le varie tappe dell'evoluzione artistica fino all'arte moderna, nella cui essenza industriale, non a caso, si riscontra una "profonda degradazione umana" riconducibile alla svalutazione cristiana della vita terrena, legittimamente improntata ad un "lavoro incessante", a favore di quella ultraterrena. È a questo punto che Wagner precisa che, per lasciarsi definitivamente alle spalle il cristianesimo con i suoi sottoprodotti artistici, non è sufficiente "restaurare l'ellenismo" «perché i Greci non conoscevano ciò che doveva farli cadere, noi invece lo sappiamo»²⁷: in questo senso, si deve operare una vera e propria Rivoluzione, coincidente – come pure sottolinea Ceraolo – con l'*Aufhebung* di matrice dialettica, che parta dalle fratture apportate dal cristianesimo, anche in ambito artistico, per pervenire all'"opera d'arte suprema" dell'avvenire incaricata di sanarle, come nel caso dell'abbattimento «di ogni limite di nazionalità»²⁸ in vista della creazione dello "spirito dell'umanità".

È così che il *Gesamtkunstwerk* wagneriano dimostra di non poter essere sbrigativamente squalificato come una semplice sintesi delle arti animata da un intento estetico, ossia da un intento che si focalizza esclusivamente sul modo in cui provocare delle sensazioni nello spettatore. Esso, piuttosto, è il tentativo artistico di rispondere ad un intento squisitamente filosofico di costituzione di un nuovo umanesimo, in cui l'uomo risulti rinnovato nella sua originaria unità, tanto a livello individuale quanto a livello sociale, avendo preso coscienza, dopo il superamento del cristianesimo, che ciò che lo fa essere in accordo con sé stesso e con gli altri è il suo rapportarsi alla natura, per la capacità di quest'ultima di produrre un qualcosa di universale come il bisogno²⁹. A ben vedere, la totalità artistica corrisponde ad una sintesi delle arti che, lungi dall'essere concepita come fine in sé, andrebbe concepita come mezzo di cui ci si deve servire per rappresentare la totalità del reale, sempre intesa come risultato del divenire dialettico in cui si dà il dispiegarsi dello spirito, ossia dell'intera umanità che progressivamente diviene consapevole di sé.

25. R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, Libreria Moderna, Genova 1902, p. 26.

26. Ivi, p. 33.

27. Ivi, p. 70.

28. Ivi, p. 69.

29. Cfr. C. Bagnoli, B. Mirisola, V. Tabaglio, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi, management*, cit., pp. 147-148. Qui, il riferimento wagneriano al bisogno, come ciò che è in grado di riportare l'uomo alla sua essenza totale, parte dalla sinistra hegeliana e arriva fino a Marx. Dunque, nell'analisi wagneriana, oltre al bisogno naturale del già citato Feuerbach, entrano in gioco quei "bisogni radicali" storico-marxiani che si pongono in antitesi con i "bisogni quantitativi", ossia con quei bisogni che, «frantumati in una pluralità di esigenze [...] individualistiche» proprie della società capitalistica, alienano l'uomo rispetto alla sua essenza individuale e sociale (A. Heller, *La teoria dei bisogni in Marx*, Mimesis, Milano 2021, p. 5).

A questo punto, dopo aver constatato che tutto il retroterra filosofico alla base dell'elaborazione del *Gesamtkunstwerk* è di pertinenza romantico-idealista, si dovrebbe procedere con l'affermare la mancanza di qualsivoglia tentativo di fusione delle arti prima di quest'epoca. Tuttavia, ciò non è possibile: si dà il caso che il fondamentale apporto di Brown alla tematica del *Gesamtkunstwerk* consista nel volgersi più indietro rispetto a tutto il periodo romantico, di cui Wagner farebbe parte, radicalmente ripensandone le origini. I primi prodromi del *Gesamtkunstwerk* corrisponderebbero, in realtà, ai giardini paesaggistici inglesi e tedeschi del XVIII secolo e Brown stessa, nel presentare questa tesi innovativa, ammette che «l'idea che un giardino – anche nella forma elaborata di un giardino paesaggistico – possa essere considerato un'opera d'arte di qualsiasi tipo è probabilmente sconosciuta per molti lettori di oggi (e non ultimo per i wagneriani)»³⁰.

Eppure esistono studi, come quelli condotti da Matteo e Virgilio Vercelloni, che contribuiscono a confermare la tesi di Brown sulle interazioni tra le arti nel giardino paesaggistico: in questo senso, si può parlare della sussistenza di una particolare interazione tra la pittura e l'architettura, in quanto i due autori ritengono che i pittori paesaggistici, tra cui si annoverano Nicolas Poussin e Claude Lorraine, tra l'altro menzionati anche dalla Brown, abbiano ispirato l'architettura paesaggistica nel ritrarre scene arcadiche. Inoltre, essi collegano il loro pensiero a un autore che Brown apostroferebbe come uno «degli intenditori del XVIII» per la sua concezione di fusione delle arti, ovvero Alexander Pope, praticante nel campo del giardinaggio paesaggistico, oltre che poeta, secondo cui tutto il giardinaggio è una pittura di paesaggio³¹.

C'è da dire che l'aspetto più interessante di questa tesi non consiste nel limitarsi alla considerazione di avere un nuovo prodromo di *Gesamtkunstwerk* da aggiungere a quelli romantici più noti, ma nel riflettere sulla portata che tutto ciò ha nella collocazione temporale delle classiche categorie estetiche, ormai messa in discussione. Non a caso, secondo la suddivisione convenzionale, una prima idea di fusione delle arti non è collocabile prima del romanticismo poiché si ritiene che il 1700 sia, soprattutto nei suoi decenni centrali, il secolo in cui vi è la tendenza ad isolare ogni singola forma d'arte al fine di definirne tutte le varie specificità caratterizzanti³², sulla scia di Lessing. In questo senso, proprio Lessing, all'inizio del *Laocoonte* – come precisa Michele Cometa –, riserva a sé stesso il ruolo di critico «che analiticamente discerne nel continuum di ciò che la tradizione ha definito

30. H.M. Brown, *The Quest for Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, cit., p. 17.

31. Cfr. M. Vercelloni, V. Vercelloni, *L'invenzione del giardino occidentale*, Jaca Book, Milano 2009, p. 99. È stato il pittore e architetto William Kent a chiarire il motivo per cui era auspicabile che si verificasse l'ispirazione da parte della pittura di paesaggio sull'architettura di paesaggio, come poi è effettivamente avvenuto. Questa sua propensione era da ricercarsi nell'innovazione estetica apportata dalla pittura di paesaggio e concepita come vera e propria «rivoluzione epistemologica del rapporto estetico uomo/natura [dato che] consiste[va] nell'ipotizzare, per la prima volta in Europa, un'interdipendenza alla pari tra l'uomo e l'individuo vegetale» (*ibid.*). Una propensione di tal sorta valse a Kent il titolo di «padre del giardino moderno» (*ivi*, p. 100).

32. Cfr. P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, cit., p. 1.

“arti” i singoli modi di queste forme espressive»³³, con particolare riferimento alla pittura e alla poesia.

Va da sé che proprio in quest’opera – continua Cometa – si verifichi la confutazione della concezione classica dell’*ut pictura poësis*, dato che le arti figurative sono tenute a rispettare il parametro della bellezza, mentre le arti poetiche, potendo rappresentare anche il brutto, hanno conquistato confini più ampi³⁴. Tuttavia, la differenza principale tra le due tipologie di arti, individuata da Lessing e segnalata da Brown, per i risvolti che ha sulla tematica del *Gesamtkunstwerk*, riguarda il *modus operandi* di queste ultime: se le arti figurative operano nello spazio attraverso corpi contigui, quelle poetiche operano nel tempo attraverso azioni consecutive e ciò rende necessario, solo per le prime, l’individuazione di un momento fecondo dell’azione, dato che, per essenza, quelle poetiche sono libere di seguire tutti i possibili sviluppi dell’azione³⁵.

Dunque, anche per ciò che concerne l’interpretazione del paradigma lessinghiano della distinzione tra le arti, è possibile attestare un approccio innovativo, anzi si potrebbe dire paradossale, da parte di Brown. La studiosa, infatti, basandosi su sviluppi ulteriori³⁶ rispetto alla teoria lessinghiana esposta nel *Laocoonte*, riterrebbe che i limiti di associazione tra le arti che non sono dotate dello stesso schema temporale (come quando si ha un’arte contigua e un’altra continua), non sono altro che possibilità per l’associazione di quelle che invece sono dotate dello stesso schema temporale (e che sono o entrambe contigue o entrambe consecutive).

Costituisce una dimostrazione di ciò, per Brown, la circostanza che Wagner – il più interessato all’elaborazione di una teoria di fusione delle arti – abbia trovato in Lessing un supporto per validare il suo proposito: l’autrice, in effetti, rintraccia l’influsso lessinghiano in un’opera wagneriana del 1861, *Musica del futuro*, nella quale al compositore preme far notare che per Lessing la maggiore compatibilità tra tutte le arti affini si dia nel rapporto tra la musica e la poesia. Oltretutto, Brown non è la sola a tenere conto di questo elemento di novità; anche Bolpagni si fa portavoce di un influsso lessinghiano nell’estetica wagneriana, tuttavia retrodatandolo e riconducendolo ad un’opera del 1851, *Opera e dramma*. Pur affrontando la questione in maniera marginale, Bolpagni getta luce sull’interpretazione wagneriana in merito ai limiti associativi lessinghiani delle arti, ritenuti necessari solo nella misura in cui Lessing basa la sua analisi tanto su una poesia che è meramente descrittiva³⁷ (e che pertanto coincide con il poema letterario anziché con l’opera d’arte drammatica), quanto sulle altre forme d’arte specifiche che, allo stesso modo

33. G. Lessing, *Laocoonte*, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 5.

34. Ivi, p. 13.

35. Ivi, pp. 30, 65-66.

36. Cfr. H.M. Brown, *The Quest for Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, cit., pp. 96-97. Alla nota n. 23, l’autrice precisa che è da *Lessing Werk* (ed. Franz Bornmüller) ed in particolare dall’*Appendice al Laocoonte* che è possibile intuire quale sarebbe stato lo sviluppo delle idee lessinghiane nel *Laocoonte* stesso, se quest’ultimo saggio non fosse rimasto incompiuto.

37. Cfr. P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, cit., p. 3. Si veda la nota n. 29 per il riferimento preciso.

della poesia, per il loro essere descrittive, si pongono in antitesi con l'opera d'arte drammatica. Soltanto quest'ultima, essendo "l'arte effettiva propriamente detta", risulterebbe essere priva di limiti perché capace di dare vita, attraverso una fusione delle arti nella loro massima espressività, ad una vera e propria presenza sulla scena che sia rivolta ai sensi e non alla facoltà immaginativa³⁸.

In questo senso, secondo Wagner, gli estetologi moderni sbagliano a porre sullo stesso piano le forme d'arte specifiche individuate da Lessing e l'opera d'arte drammatica, poiché, nel fare ciò, attribuiscono indebitamente al filosofo la conclusione per cui risulta impossibile per il dramma accogliere in sé "un'altra arte, come la musica"³⁹. L'esempio in questione non è casuale dato che lo scopo di Wagner, come egli stesso dichiara in *Opera e dramma*, è quello «di fornire la prova che [...] dalla cooperazione della nostra musica e della poesia drammatica può e deve essere conferito al dramma un significato fin qui mai neppure presagito»⁴⁰.

Stando così le cose, un contributo considerevole nel mettere in discussione l'eccessiva sclerotizzazione delle classiche categorie estetiche, valide esclusivamente per determinate correnti di pensiero e per gli autori che ne fanno parte, va riconosciuto a Wagner, il quale non esita ad addentrarsi nell'illuminismo lessinghiano per recuperare le radici della categoria estetica di fusione delle arti, convenzionalmente ancorata al romanticismo. Questo apporto wagneriano, oltre a costituire un monito esplicito per gli estetologi della sua epoca che, come detto, allontanano erroneamente Lessing da una possibile teorizzazione sulla fusione delle arti, potrebbe costituire un incoraggiamento implicito per gli estetologi del presente che, lungi dall'accettare acriticamente le ricostruzioni storico-estetiche dei predecessori, dovrebbero costantemente ripensarle.

Concludendo, occorre sottolineare che un'effettiva, seppur tardiva rivalutazione del *Laocoonte*, come opera che ha spianato la strada all'estetica romantica, si è verificata; questa rivalutazione, tuttavia, ha posto l'accento solo su alcuni dei criteri romantici anticipati da Lessing, quali la crisi del principio di imitazione, la predilezione per un'estetica del genio e l'elezione della poesia ad arte suprema per il suo essere la meno limitata tra le arti, lasciando in ombra la categoria estetica di fusione delle arti⁴¹. Dunque, è vero che, come afferma Cometa, «solo a distanza di molti anni [...] si cominciò a comprendere tutto il significato che il *Laocoonte* aveva avuto per l'estetica [...] del Romanticismo tedesco»⁴², ma è vero anche che ciò va relativizzato ad alcuni criteri, dato che resta ancora da comprendere tutto il significato che il *Laocoonte* ha avuto per la categoria estetica di fusione delle arti.

38. Cfr. R. Wagner, *Opera e dramma*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 2016, pp. 121-122.

39. Ivi, pp. 122-123.

40. Ivi, p. 38.

41. Cfr. G. Lessing, *Laocoonte*, cit., pp. 9-10.

42. Ivi, pp. 12-13.