

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (1996)
Heft:	24
Artikel:	Le implicazioni estetiche del giudizio di Goethe su Manzoni : uno studio comparatistico sul significato della teoria letteraria del romanticismo italiano per la riflessione estetica tedesca del primo Ottocento
Autor:	De Angelis, Simone
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006587

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE IMPLICAZIONI ESTETICHE DEL GIUDIZIO DI GOETHE SU MANZONI

Uno studio comparatistico sul significato della teoria letteraria del romanticismo italiano per la riflessione estetica tedesca del primo Ottocento*

Goethe lesse la tragedia di Alessandro Manzoni *Il Conte di Carmagnola* alla fine di gennaio del 1820 e ne fece un esteso commento nella rivista *Über Kunst und Althertum* qualche mese dopo, allegando inoltre una traduzione in lingua tedesca di un passo del monologo del Conte (atto 1°, scena 2^a). Guidati dalla centralità della tematica estetica, che a nostro avviso caratterizza fondamentalmente la natura dell'interesse di Goethe per Manzoni, riportiamo innanzitutto quei punti dello scritto goethiano che mettono in luce tale interesse e che si riferiscono in primo luogo alle riflessioni manzoniane fatte nella *Prefazione* alla tragedia:

Dieses Trauerspiel, welches wir schon früher angekündigt, verdient auf jede Weise nunmehr eine nähere Betrachtung und Beherzigung. Gleich zu Anfang seiner Vorrede wünscht der Verfasser *jeden fremden Maßstab beseitigt*, worin wir mit ihm vollkommen übereinstimmen, indem ein echtes *Kunstwerk*, so wie ein gesundes *Naturprodukt, aus sich selbst beurteilt werden soll*¹.

Dicendosi pienamente d'accordo con il modo manzoniano di concepire il giudizio di un'opera d'arte Goethe traduce poi uno per uno gli "elementi necessari" che Manzoni indica come inerenti ad ogni componimento poetico regolandone il giudizio:

Ferner gibt er an, wie man bei einer solchen Schätzung verfahren müsse. Zuerst solle man untersuchen und einsehen was denn eigentlich der Dichter sich vorgesetzt, sodann scharf beurteilen, ob dieses Vornehmen auch vernünftig und zu billigen sei, um endlich zu entscheiden, ob er diesem Vorsatze denn auch wirklich

* Per utili suggerimenti e la disponibilità a prendersi cura del presente lavoro ringrazio il Prof. Pier-Giorgio Conti del Seminario d'italiano dell'Università di Berna.

1 Cf. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), Bd. 13.1. (Die Jahre 1820-1826), hg. v. Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München, Hanser, 1992, p. 348. (I corsivi sono nostri.) In seguito le opere di Goethe sono citate con la sigla dell'edizione delle opere (MA = Münchener Ausgabe oppure WA = Weimarer Ausgabe) e le cifre indicanti rispettivamente il volume e le pagine.

nachgekommen? Solchen Forderungen gemäss haben wir uns den *deutlichsten Begriff* von Herrn Manzonis *Absichten* zu verschaffen gesucht; wir haben dieselben läblich, *natur- und kunstgemäß* gefunden und uns zuletzt, nach genauerster Prüfung, überzeugt dass er sein Vorhaben meisterhaft *ausgeführt*².

Prima di fare il punto sulle osservazioni di Goethe, ci sembra importante tener conto di due considerazioni, una del Manzoni e l'altra di Goethe, che a nostro avviso stanno ad indicare, anche se da diversi punti di vista, la centralità della problematica estetica su cui fa perno il rapporto e lo scambio di idee tra i due letterati. Nella lettera a Goethe del 23 gennaio 1821 Manzoni sottolinea il fatto di sentirsi capito dallo scrittore tedesco proprio per quanto riguarda la concezione della tragedia e le intenzioni che l'avevano guidato nella stesura della stessa, a differenza dei giudizi dati in Italia e all'estero che, secondo Manzoni, quando non erano negativi spesso non centravano affatto la questione da lui intesa:

Senza parlare di quelli che hanno trattato il mio lavoro con aperta derisione, quei critici stessi che lo giudicarono più favorevolmente, in Italia e anche fuori, videro quasi ogni cosa in un aspetto affatto diverso da quello in cui io l'avevo immaginata, vi lodarono quelle cose alle quali io aveva dato meno d'importanza, e ripresero, come inavvertenze e come dimenticanze delle condizioni più note del poema drammatico, le parti che erano frutto della mia più sincera e più perseverante meditazione. Quel qualunque favore del Pubblico non fu motivato generalmente che sul Coro e sull'Atto quinto: e non parve che alcuno trovasse in quella tragedia ciò che io aveva più intenzione di mettervi. Di modo che io ho dovuto finalmente dubitare che, o le mie intenzioni stesse fossero illusioni, o ch'io non avessi saputo menomamente condurle ad effetto. Nè bastavano a rassicurarmi alcuni amici dei quali io apprezzo altamente il giudizio, perchè la comunicazione giornaliera, e la conformità di idee, toglievano alle loro parole quella specie di autorità che porta seco un estraneo, nuovo, non provocato, nè discusso parere. In questa noiosa ed assiderante incertezza, qual cosa poteva più sorprendermi e rincorarmi, che l'udire la voce del Maestro, rilevare ch'Egli non aveva credute le mie intenzioni indegne di essere penetrate da Lui, e trovare nelle sue pure e splendide parole la formola primitiva dei miei concetti?³

- 2 MA, 13.1., p. 384. (I corsivi sono nostri.). Per motivi di chiarezza diamo anche la versione originale italiana del passo manzoniano tradotto da Goethe: "Oltredichè, ogni componimento presenta a chi voglia esaminarlo gli elementi necessari a regolarne un giudizio; e a mio avviso sono questi: quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito. Prescindere da un tale esame, e volere a tutta forza giudicare ogni lavoro secondo le regole, delle quali è controversa appunto l'universalità e la certezza, è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro: [...]" Cf. Prefazione al *Carmagnola*, in: Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, Vol. I, p. 281.
- 3 Cf. Alessandro Manzoni, "Lettere", a cura di Cesare Arieti, in: *Tutte le opere*, Vol. VII, Tomo primo, pp. 222-223.

Che cosa poteva intendere Manzoni per “formola primitiva dei miei concetti” se non i concetti della teoria della letteratura che con estrema chiarezza si era adoperato di spiegare nella *Prefazione* alla sua tragedia come “regole intrinseche all’arte del bello” e che sono i principi costitutivi della sua arte? Forse non è un caso che sia stato proprio Goethe a riconoscere tali concetti, riportandogli questi alla mente certi aspetti della discussione sull’estetica e la teoria dell’arte che aveva avuto luogo in Germania nel periodo del neoclassicismo di Weimar intorno al 1800 ed in cui Goethe ebbe, insieme a Schiller prima ed a Friedrich Schlegel e Wilhelm von Humboldt poi, un ruolo determinante. Ma è Goethe stesso a far esplicitamente riferimento a tale discussione di cui beneficiò anche August Wilhelm Schlegel nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* apparse tra il 1809 e 1811 che Manzoni lesse nella versione francese del 1814:

In gedachter Vorrede erklärt er [sc. Manzoni] ferner ohne Hehl dass er sich von den strengen Bedingungen der Zeit und des Ortes lossage, führt August Wilhelm Schlegels Äusserungen hierüber als entscheidend an und zeigt die Nachteile der bisherigen, ängstlich-beschränkten Behandlung. Hier findet freilich der Deutsche nur das Bekannte, ihm begegnet nichts dem er widersprechen möchte; allein die Bemerkungen des Hrn. Manzoni sind dennoch aller Aufmerksamkeit auch bei uns wert. Denn obgleich diese Angelegenheit in Deutschland lange genug durchgesprochen und durchgefochten worden; so findet doch ein geistreicher Mann, der eine gute Sache aufs neue, unter anderen Umständen, zu verteidigen angeregt wird, immer wieder eine frische Seite, von der sie zu betrachten und zu billigen ist und sucht die Argumente der Gegner mit neuen Gründen zu entkräften und zu widerlegen; wie denn der Verfasser einiges anbringt welches den gemeinen Menschenverstand anlächelt und selbst dem schon Überzeugten wohlgefällt⁴.

Con ciò Goethe rende esplicita la *prospettiva comparatistica* che caratterizza la sua posizione di osservatore di due momenti diversi della storia letteraria di due nazioni e che si rivela costitutiva per quanto concerne il suo giudizio su Manzoni: Goethe è ben consci che il problema delle restrizioni classicistiche con cui aveva a che fare lo scrittore italiano un tempo era stato anche il suo, pur essendo stati diversi i presupposti. Tale prospettiva ci pare perciò fondamentale per capire le motivazioni dell’interesse di Goethe per Manzoni. La nuova impostazione estetica e le riflessioni sull’opera d’arte espresse da quest’ultimo nella *Prefazione* dovevano per forza attirare l’attenzione dello scrittore tedesco il quale ci ritrovava, e ciò

4 MA, 13.1., pp. 348-349.

sarà da dimostrare in seguito, parte degli elementi fondamentali della propria teoria dell'arte.

Ciò che Goethe dapprima fa capire è di apprezzare molto il modo in cui Manzoni critica le norme classicistiche dell'arte, ma ciò che veramente lo convince sono i principi estetici con cui lo scrittore romantico italiano supera le restrizioni del classicismo. Nelle parti del commento goethiano citate sopra sono principalmente tre le massime estetiche che Goethe distingue, interpretando dalla sua prospettiva la teoria dell'arte e della letteratura manzoniane: (i) *l'opera d'arte come norma di se stessa*; (ii) *l'equiparazione di opera d'arte e prodotto della natura*, e (iii) *la concretizzazione di un'idea (ragionevole) nell'opera d'arte*. Come lo stesso Goethe afferma i punti (i) e (ii) con i quali ha caratterizzato la teoria manzoniana corrispondono a due sue massime estetiche, mentre il terzo punto, che sintetizza la teoria della letteratura del Manzoni ma che lo scrittore tedesco interpreta in prima istanza come metodo critico per il giudizio di un'opera poetica, verrà sottoposto nel corso del commento alla tragedia ad una ulteriore interpretazione in cui Goethe, riconoscendone il significato teorico, specifica meglio il rapporto tra idealità ed individualità nei personaggi drammatici manzoniani. Le riflessioni fatte da Goethe su quest'ultimo punto sono incentrate su un aspetto fondamentale della sua teoria dell'arte che è fondamentale anche per Manzoni: *il rapporto dell'artista con la materia da lui trattata*. Ed è proprio su quest'aspetto che Manzoni si sente confortato dall'appoggio della “voce” di Goethe:

Questa voce mi anima a proseguire lietamente in questi studj, confermandomi nell'idea che per compire il meno male un'opera d'ingegno, il mezzo migliore è di fermarsi nella viva e tranquilla contemplazione dell'argomento che si tratta, senza tener conto delle norme convenzionali, e dei desiderj per lo più temporanei della maggior parte dei lettori⁵.

Nella valutazione dei concetti estetici manzoniani, ma in genere in tutti i punti salienti del commento goethiano, il fatto principale e significativo che denota la tematica estetica è costituito dalla *terminologia* stessa usata da Goethe, facendo questa trapelare una serie di sostrati di teoria estetica che rinviano alle posizioni di teorici dell'arte tedeschi, i quali sono stati determinanti per la maturazione del pensiero estetico goethiano nel periodo neoclassicista tedesco. Oltre alle posizioni dei già menzionati Friedrich Schlegel e Wilhelm von Humboldt, saranno da considerare certi paragrafi

5 Cf. Alessandro Manzoni, “Lettere”, *op. cit.*, p. 223.

della *Kritik der Urteilskraft* di Immanuel Kant la cui teoria estetica, soprattutto tramite la lettura di Schiller da una parte e per mezzo della sistematizzazione dei generi letterari eseguita da Gottfried Hermann su principi estetici kantiani dall'altra, ha inciso in modo significativo sugli sviluppi del neoclassicismo tedesco, dalle cui classificazioni e restrizioni dell'arte del bello però Goethe aveva gradualmente preso le distanze, stranamente passando anch'egli per la lettura di Kant.

Volendo infine mantenere la distinzione, introdotta nei punti sopra elencati in base alla valutazione di Goethe, concernente i *principi estetici* – punti (i) e (ii) – e la *teoria della letteratura manzoniani* – punto (iii) –, si indica già quali saranno gli aspetti del rapporto Goethe-Manzoni che verranno approfonditi nei seguenti capitoli. Si tratterà insomma di ricostruire per grandi linee quegli elementi di teoria dell'arte che costituiscono il presupposto del giudizio di Goethe e che hanno certamente guidato lo scrittore tedesco nell'interpretazione dei concetti estetici e della teoria della letteratura manzoniani. Ciò equivarrà a mettere in evidenza alcuni degli elementi fondamentali che hanno determinato lo sviluppo del pensiero estetico moderno europeo.

I. I principi estetici di Goethe come superamento delle aporie e restrizioni neoclassistiche dell'arte⁶

Per capire il senso del principio estetico goethiano dell'equiparazione di opera d'arte e prodotto della natura è utile partire dalla lettura diversa che hanno fatto Goethe e Schiller di alcuni paragrafi della *Kritik der Urteilskraft* di Kant uscita nel 1790⁷. Al § 46 (*Schöne Kunst ist Kunst des Genies*) della sua teoria estetica Kant introduce la distinzione tra il produttore di

6 Per fondamentali spunti e idee di questo e del terzo capitolo sono debitore all'eccellente libro di Wolfgang Pross sulle traduzioni di Goethe: »Greuliche Parallelen«, *Goethes Übersetzungen und das Scheitern des deutschen Neoklassizismus 1796-1805*, la cui prima parte è intitolata *Genie und Normierung. Goethes Übersetzungen und die Krise des klassizistischen Programms*. Desidero perciò ringraziare in questa sede il Prof. Pross per avermi concesso di leggere il suo manoscritto, essendo il testo ancora in corso di pubblicazione.

7 Per quanto riguarda le glosse di Goethe a passi del testo kantiano cf. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg, Meiner, 1990, Einleitung des Hg., pp. XXVsegg.

un'opera d'arte ed il suo recettore definendo il “genio” con il seguente assioma: “Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt”⁸. Goethe rivolge tuttavia il suo particolare interesse a quel paragrafo della teoria kantiana in cui Kant spiega il concetto di “genio” in relazione al concetto di “imitazione” e “manierismo”:

Nach diesen Voraussetzungen ist Genie: die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen. Auf solche Weise ist das Produkt eines Genies (nach demjenigen, was in demselben dem Genie, nicht der möglichen Erlernung oder der Schule zuzuschreiben ist) ein Beispiel nicht der Nachahmung (denn da würde das, was daran Genie ist und den Geist des Werks ausmacht, verloren gehen), sondern *der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, dass diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt*. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltene Erscheinung anzusehen hat, so bringt sein Beispiel für andere gute Köpfe eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigentümlichkeit hat ziehen können; und für diese ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab⁹.

Kant quindi non ha determinato l'essenza dell'arte in opposizione alla natura. Per Kant la natura possiede delle bellezze che si distinguono da quelle dell'opera d'arte soltanto per l'origine ma non per il genere. Da ciò risulta che Kant concepisce la produzione artistica stessa come un fatto naturale in quanto *nel genio la natura dà le regole all'arte*¹⁰. Inoltre, Kant qui dice chiaramente che le regole dell'arte vanno estratte dall'opera d'arte stessa e che quindi viene eretta ad esempio per un altro genio al fine di stimolare la sua propria originalità, cosa che Kant distingue dall'imitazione.

Schiller e prima di lui il filologo kantiano Gottfried Hermann avevano invece messo alla base della loro riflessione aspetti diversi dell'estetica di Kant. Il postulato di una netta separazione tra poesia e prosa costituisce il fondamento per una *teoria dei generi letterari* sviluppata da Hermann nel

8 Cf. Immanuel Kant, *op. cit.*, § 46, p. 160.

9 Cf. Immanuel Kant, *op. cit.*, § 49, p. 173. (I corsivi sono nostri).

10 Cf. Dieter Henrich, “Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik”, in: *Poetik und Hermeneutik I* (Nachahmung und Illusion), hg. v. Hans Robert Jauss, München, Fink, 1969, pp. 128-134, in special modo p. 129.

suo scritto del 1794 *De poeseos generibus* che influirà poi su Schiller¹¹. In base al modo in cui la materia del pensiero può essere connessa Hermann distingue generi “epici” e generi “lirici”: nel primo caso il pensiero viene connesso in modo oggettivo e necessario, essendo questo modo sottomesso alle categorie concettuali dell’intelletto e riferendosi ai contenuti del pensiero e quindi agli oggetti del mondo esterno; nel secondo il pensiero è connesso in modo arbitrario e soggettivo, essendo la mente giocosamente occupata con se stessa stabilendo somiglianze tra oggetti e cogliendone i collegamenti. Inoltre, il lato formale della poesia viene determinato da un principio restrittivo di “aequalitas” equivalente a “simmetria” oppure a “regolarità”, legando praticamente ogni forma di poesia alle regolarità metriche del verso.

Benché Kant, trattando il concetto di “genio”, abbia messo bene in evidenza la capacità normativa dell’opera d’arte originale, in *Über naive und sentimentalische Dichtung* del 1795/96 Schiller collega la questione della formazione delle regole dell’arte con una questione di tipo psicologico, privilegiando così nella sua analisi dell’arte del bello il *meccanismo psicologico* che Kant aveva incluso nella sua teoria estetica per motivi inerenti al suo sistema filosofico. Appoggiandosi sul concetto kantiano secondo cui “die Natur [muss] im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben”¹², Schiller imposta il trattamento della poesia “ingenua” e “sentimentale” sul gioco psicologico delle facoltà d’animo. Poi, riallacciandosi alla formulazione kantiana della “disposizione delle facoltà d’animo” e collegando quest’ultima alla ripartizione hermanniana concernente le forme di connessione del pensiero che distingue appunto forme di connessione necessarie e oggettive e forme associativo-soggettive, Schiller interpreta tali forme sullo sfondo

11 Per una prima valutazione dello scritto di Gottfried Hermann *De poeseos generibus* concernente la parte che contiene la fondazione filosofica dei generi poetico-letterari rinvio alla recente analisi di Wolfgang Pross, a cui va anche attribuito il merito di aver riconsiderato l’importanza di tale testo per la discussione sulle teorie estetiche del neoclassicismo di Weimar. Cf. Wolfgang Pross, “Die Verspätung der wissenschaftsgeschichtlichen Debatte in der deutschen Literaturwissenschaft”, in: Lutz Danneberg/ Friedrich Vollhardt [Hg.], *Wie international ist die Literaturwissenschaft?*, Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems (1950-1990), in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1996, pp. 145-167, in particolar modo vedi pp. 160-164.

12 Cf. Immanuel Kant, *op. cit.*, § 46, p. 160.

della sua concezione filosofica della storia, assegnando a queste rispettivamente i concetti di “naiv” e di “sentimentalisch”. Le *uniche* disposizioni dell’animo che corrispondono al concetto schilleriano di “sentimentalisch”, e che per Schiller equivalgono al concetto moderno dell’arte del bello, sono il satirico, l’idillico e l’elegiaco¹³.

Nell’impostazione idealistica del concetto di poesia moderna schilleriana venne però a manifestarsi una tensione tra la normatività dei modelli antichi riconosciuta da Schiller e l’impossibilità della loro imitazione che si delineava nella sua riflessione in chiave di filosofia della storia: la poesia “naiv”, che per Schiller è una poesia “oggettiva”, cioè non separata dall’oggetto reale, nel senso che esiste un’identità estetica tra uomo, ambiente e natura, secondo lui era possibile solo nell’antichità, mentre nella modernità la poesia non può che essere basata sulla riflessione e sulla soggettività, ed è quindi *separata* dall’oggetto; ciò vale a dire che l’essenza della poesia moderna si riduce, per Schiller, alle disposizioni dell’animo elencate sopra e che lui chiama “sentimentalisch”. Pur risolvendo dalla sua posizione di moderno l’antinomia tra la “naive Poesie” dell’antichità e la “sentimentalische Poesie” della modernità in spirito illuministico-progressivo Schiller aderiva al neoclassicismo di Weimar rivolto ancora ai modelli artistici dell’antichità greca. Questa specie di paradosso inerente alla teoria dell’arte schilleriana mette in evidenza un problema fondamentale del neoclassicismo, in fondo molto simile a quello che Manzoni avrebbe indicato più di vent’anni dopo nella *Prefazione* alla sua tragedia in relazione ai postulati opposti del classicismo concernenti l’originalità dell’artista e della sua opera e la normatività dei modelli antichi. A quel punto i romantici italiani, cogliendo la lezione di Madame de Staël secondo cui “le caractère consciencieux” dei tedeschi “les a conduits à ne point mêler ensemble le génie moderne avec le génie antique”¹⁴, avevano chiaramente fatto la distinzione tra arte antica e arte moderna.

13 Cf. lo studio prelimare di Schiller *Die sentimentalischen Dichter* pubblicato nella sua rivista *Die Horen* (Erster Jahrgang, Zwölftes Stück. 1795, pp. 45-47). Secondo l’impostazione idealistica della poesia “sentimentale” schilleriana *il satirico* corrisponde alla disposizione dell’animo che subentra quando lo stato reale è in contraddizione con l’ideale; *l’idillico* corrisponde allo stato d’animo che subentra quando lo stato reale concorda con l’ideale e *l’elegiaco*, infine, corrisponde alla disposizione dell’animo che subentra con il dolore causato dalla mancanza dell’ideale che una volta c’era, variando quindi i due stati d’animo anteriori.

14 Cf. Mme Anne-Louise-Germaine de Staël, *De l’Allemagne*, éd. de Simone Balayé, Paris, Flammarion, 1968, 3^{ème} partie, chap. IX, p. 163.

La concezione psicologico-categoriale dell'arte del bello schilleriana ha infine un importante risvolto per quanto concerne il giudizio estetico: ridurre il concetto moderno dell'arte del bello a tre disposizioni o stati dell'animo vuol dire che Schiller *non* concepisce il bello come qualcosa che esiste nell'oggetto e quindi non considera *verità* e *determinazione* come condizioni necessarie del bello ma condizioni necessarie del piacere estetico del *soggetto*, cioè del piacere determinato dal giudizio intellettuale regolato dalle categorie dell'intelletto. Goethe, da parte sua, aveva manifestato già dagli inizi del rapporto con Schiller a Weimar il suo dissenso circa la concezione schilleriana del bello in termini categoriali e di genere letterario con cui determinare opere d'arte perfette. Nella significativa lettera a Schiller dell'ottobre 1794 Goethe prende le distanze da una tale concezione mettendo invece al centro della sua riflessione estetica *opere d'arte particolari* ed il genio dell'artista, e ciò sullo sfondo dell'interpretazione che lui aveva fatto del concetto kantiano di "genio":

[...] der Gedanke dass eine Idealische Gestalt an nichts erinnern müsse, scheint mir sehr fruchtbar, und der Versuch aufzufinden, was sowohl am Gegenstand die Schönheit mindern oder aufheben, als was den Betrachter hindern könne, scheint mir sehr weislich angestellt; wenn Sie nun aber die anscheinenden Ketzereien vorlegen; dass Bestimmtheit sich nicht mit der Schönheit vertrage, ferner dass Wahrheit und Bestimmtheit nicht notwendige Bedingungen der Schönheit; sondern notwendige Bedingungen unseres Wohlgefallens an der Schönheit sei, so muss ich erst abwarten, bis Sie mir diese Rätsel auflösen [...]. Lassen sie mich dagegen auf meiner Seite in der Region bleibe(n) die ich durchsuche und durchforsche, lassen Sie mich wie ich immer getan von Skulpturen und Malereien besonders ausgehen, und fragen; was denn der Künstler zu tun habe, damit nach seinen vielfältigen einzelnen Bemühungen, der Zuschauer endlich noch das Ganze sehe, und Ausrufe es ist Schön! [...] so lassen Sie mich vollkommene Kunstwerke gänzlich aus den Augen setzen, lassen Sie uns erst versuchen wie wir gute Künstler bilden, erwarten dass sich unter diesem ein Genie finde, das sich selbst vollende; lassen Sie uns i(h)m Nachspüren, wie er sich selbst unbewusst dabei zu Werke gehe, und wie das schönste Kunstprodukt eben wie ein schönes Naturprodukt, zuletzt nur gleichsam durch ein unausprechliches Wunder zu entstehen scheine¹⁵.

Quando Goethe si dice pienamente d'accordo con Manzoni per il fatto che questi in relazione al giudizio di un'opera d'arte voglia eliminare qualsiasi

15 Cf. Johann Wolfgang Goethe/Friedrich Schiller, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, MA, Bd. 8.1., hg. v. Manfred Beetz, München, Hanser, 1990; per la citazione vedi la lettera scritta tra l'8 e il 19 ottobre 1794, pp. 29-30.

tipo di misura ad essa estrinseca, facendo a tale proposito l'equiparazione di vera opera d'arte e prodotto della natura, ciò avviene sullo sfondo della problematica che era nata dal modo di concepire l'arte del bello nel neoclassicismo tedesco, dalle cui aporie e restrizioni Goethe si era emancipato seguendo proprie vie. Allo stesso modo Goethe vede fare Manzoni che, emancipandosi dall'arte limitativa del classicismo, riporta *l'opera d'arte* al centro della riflessione estetica. Quindi, l'adoperarsi nello studio di opere d'arte particolari al fine di trovare le regole ad esse intrinseche accomuna Goethe e Manzoni nel loro modo di concepire il giudizio estetico, spostando l'attenzione della riflessione sul bello sul rapporto tra idealità, materia e forma e sul processo artistico dell'autore che riconnega questi tre elementi nell'opera d'arte. Per Goethe poi tale studio riconduce sulle orme del genio per mezzo di cui la natura ha dato le regole all'arte.

Da qui il passaggio al secondo principio estetico di Goethe, l'opera d'arte come norma di se stessa, è breve. Ad introdurre questo concetto nella discussione sull'arte del bello del periodo neoclassicista tedesco fu, tuttavia, Friedrich Schlegel in uno scritto pubblicato nella rivista del primo romanticismo tedesco *Athenäum* in cui Schlegel relativizza in modo significativo le posizioni del neoclassicismo. In *Über Goethes Meister* del 1798, una recensione del romanzo di Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1793-1796), Schlegel sottolinea la qualità della prosa goethiana e sopprime nettamente la separazione di poesia e prosa, considerando che l'arte dell'autore rende "poetico" anche il più triviale degli oggetti stabilendo significativi nessi simbolici. In questo contesto Schlegel sviluppa l'idea centrale riguardante l'interpretazione di un'opera d'arte: "[...] dieses schlechthin neue und einzige Buch, *welches man nur aus sich selbst verstehen lernen kann* [...]"¹⁶; l'opera d'arte quindi è norma di se stessa, non deve rispondere di null'altro, e affatto a norme di genere. Rispetto al concetto hermanniano e schilleriano di valore oggettivo del giudizio estetico Schlegel fa un passo avanti: l'opera d'arte può sì essere concepita in modo estetico-filosofico, il criterio di tale conoscenza però non è la "disposizione dell'animo" dell'autore, che è classificabile, ma la singolare penetrazione della materia di un'opera d'arte con lo spirito poetico che congiunge tutti gli oggetti¹⁷. Per Schlegel, come per tutto il romanticismo tedesco, la supremazia del valore estetico rimane ma egli ne *elimina* ogni normatività:

16 Cf. Friedrich Schlegel, "Über Goethes Meister", in: *Schriften zur Literatur*, hg. v. Wolfdietrich Rasch, München, dtv, 1985², p. 266. (Il corsivo è nostro.)

17 Ivi, pp. 266-267.

l'inappellabile valore oggettivo del giudizio estetico, i criteri come la forma metrica della poesia, la minimalizzazione della materia e della sensualità il cui significato veniva ridotto in favore del *piacere disinteressato* del libero giuoco della mente occupata con se stessa, che per Kant, Schiller e Hermann ancora contavano, per Schlegel non esistono più, essendo l'opera d'arte la sola norma di se stessa.

Dell'interpretazione che Schlegel dà della sua opera Goethe ne coglie la tendenza sviluppando quell'idea che si era venuta maturando nella sua propria concezione dell'arte: infatti, all'incirca intorno al 1798/99, in un abbozzo sullo sviluppo del concetto di bello intitolato *Von der Natur zur Kunst* che doveva servire come studio preliminare per un trattato da pubblicare nella sua rivista *Propyläen*, Goethe, tra l'altro, annota:

Für den Künstler ist nichts schön.
Kunst ist constitutiv.
Der Künstler bestimmt die Schönheit, er nimmt sie nicht an¹⁸.

Con ciò Goethe dichiara che l'opera d'arte è indipendente sia dai modelli di genere precostituiti sia dalla limitazione che l'arte del bello subisce da parte di qualsiasi predisposizione normativa che concerne l'ambito degli oggetti della natura da imitare. *Per l'artista nulla è bello, ma è lui che determina il bello.* Di conseguenza Goethe definisce il rapporto *artista-materia* nel modo seguente: l'artista forma, organizza e dà le proporzioni alla materia che la natura gli offre stabilendo le regole dell'arte, secondo le leggi dell'arte la cui verità è data dalla natura del genio¹⁹. Per Manzoni la forma della materia che diventa soggetto della sua arte *esiste in un determinato modo* nella “natura delle cose”, nella vera natura degli uomini

18 Cf. WA, I/47, p. 292.

19 Cf. a proposito un frammento del commento di Goethe allo scritto di Diderot *Essay sur la peinture*, tradotto e pubblicato in *Propyläen* nel 1799: “Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher Künstler, bilden durch Beispiel und Lehre nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie convenieren nicht über dies und jenes, das aber anders seyn könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas ungeschicktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die eben so wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die grosse allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig thätig bewahrt.” (Johann Wolfgang Goethe, “Diderots Versuch über die Mahlerey”, in: *Propyläen*, Ersten Bandes Zweites Stück [1799], pp. 13-14.)

data dalla storia; il vero storico quindi, per il valore morale conferito alla sua arte, è costitutivo dell'arte manzoniana. Per Goethe invece ciò non è una condizione necessaria e neanche un problema della sua arte – essendo per l'arte goethiana il valore etico della realtà reso indifferente dal valore artistico dell'opera – così che è *esclusivamente l'arte ad essere costitutiva*.

Nonostante la diversità di concepire *il criterio di verità* nell'arte da parte dei due scrittori – per Goethe è in primo luogo la “natura” del genio dell'artista, per Manzoni la “natura delle cose” – rispetto al giudizio estetico le due posizioni confluiscono nel concetto che l'opera d'arte è norma di se stessa. È stato quindi questo concetto schlegeliano e poi goethiano a guidare il giudizio sulla tragedia del Manzoni:

So viel wir nun aber auch über dieses lobenswürdige Trauerspiel beifällig gesprochen, so bliebe doch noch manches zu sagen und zu entwickeln übrig. Wenn wir jedoch bedenken *dass ein echtes Kunstwerk sich selbst schon ankündigen, auslegen und vermitteln soll*, welches keine verständige Prosa nachzutun vermag; so wünschen wir nur noch dem Verfasser Glück, dass er, von alten Regeln sich lossagend, auf der neuen Bahn so ernst und ruhig vorgeschritten, dermassen *dass man nach seinem Werke gar wohl wieder neue Regeln bilden kann*²⁰.

Il giudizio di Goethe sull'opera d'arte manzoniana è dato nell'ottica dell'interpretazione dei concetti di “genio” e di “regola” kantiani, secondo cui, in base alla tragedia di Manzoni si possono formare *nuove* regole che la natura del genio manzoniano ha dato all'arte drammatica. Inoltre, sullo sfondo di queste riflessioni, assume un significato particolare anche ciò che Manzoni scrisse a Fauriel a proposito di Shakespeare nella lettera del 30 gennaio del 1816, mentre stava lavorando al soggetto del *Carmagnola*:

Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers tems sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations, je n'ose pas en dire davantage, car je veux tout-de-bon faire une Tragédie, et il n'y a rien de si ridicule que de médire ceux qui en ont fait, et qui passent pour des maîtres de l'art²¹.

Ciò vuol dire che pure Manzoni, prima di scrivere la sua tragedia, aveva studiato il genio drammatico di Shakespeare e le regole che la sua natura aveva dato all'arte: un'arte che “dipingere la natura umana”, un'arte anch'essa basata sulla “natura delle cose”.

20 Cf. MA, 13.1., pp. 358-359.

21 Cf. Alessandro Manzoni, “Lettere”, *op. cit.*, pp. 157-158.

II. L'interpretazione da parte di Goethe della teoria letteraria manzoniana, sullo sfondo della sua polemica con il romanticismo tedesco

Nel tentativo di ricostruire il significato dell'interesse di Goethe per le riflessioni critico-estetiche manzoniane contenute nella *Prefazione* al *Carmagnola*, in cui, come abbiamo detto, è implicita la teoria della letteratura che l'autore esemplifica poi nella stessa opera drammatica, è importante riportare al centro dell'attenzione la prospettiva comparatistica dello scrittore tedesco. Questa volta la prospettiva goethiana focalizza due momenti della storia della letteratura europea che nonostante la loro contemporaneità si rivelano molto diversi nel loro carattere specifico e che sono rispettivamente i periodi della *Hochromantik* tedesca e del romanticismo italiano in cui cade la pubblicazione della prima tragedia del Manzoni. Il problema della periodizzazione che si pone all'interno del romanticismo tedesco è dovuto alle fasi eterogenee che contraddistinguono tale complesso movimento filosofico-letterario i cui sviluppi influirono negativamente sul rapporto tra Goethe ed i romantici tedeschi: mentre le teorie dell'arte della *Frühromantik* (F. Schlegel, Schelling) compresenti nell'ultimo periodo neoclassicista in parte contribuirono alla maturazione del pensiero estetico goethiano, nelle fasi successive del periodo romantico tedesco, che si estende fin dentro l'epoca della restaurazione, si delineava l'allontanamento di Goethe dai romantici tedeschi culminante nel suo rifiuto di accettare le opere della letteratura romantica tedesca. Il suo giudizio a proposito è lapidario ma emblematico: “Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke”²². Tanto più sono quindi significative le osservazioni di Goethe sul “romanticismo” di Manzoni e sui suoi concetti estetici, perché partendo dal problema che Goethe pone nei confronti dei romantici tedeschi in questo contesto si può analizzare qualche aspetto della relazione stabilita da Goethe tra le due forme di “romanticismo”, senza dimenticare che questo contatto avviene nel periodo in cui lo scrittore tedesco aveva *modificato* da un pezzo il suo concetto di classicismo e nella fase in cui Manzoni in Italia aveva appena minato acutamente alle basi il classicismo dell'arte limitativa proponendo una sua specifica concezione dell'arte moderna.

In seguito alla lettura della prima tragedia manzoniana, fatta il 29 gennaio 1820, Goethe annota nei suoi *Tag- und Jahreshefte* relativi allo stesso anno:

22 Cf. MA, 19, p. 300, (*Gespräche mit Eckermann*, 2. April 1829).

Von fremder Literatur beschäftigte mich Graf *Carmagnola*. Der wahrhaft liebenswürdige Verfasser Alexander *Manzoni*, ein geborner Dichter, ward wegen theatralischer Ortsverletzung von seinen Landsleuten des Romantizismus angeklagt, von dessen Unarten doch nicht die geringste an ihm haftete. Er hielt sich an einem historischen Gange, seine Dichtung hatte den Charakter einer vollkommenen Humanität, und ob er gleich wenig sich in Tropen erging, so waren doch seine lyrischen Äusserungen höchst rühmenswert, wie selbst misswollende Kritiker anerkennen mussten. Unsere guten Deutschen Jünglinge könnten an ihm ein Beispiel sehen, wie man in einfacher Grösse natürlich waltet; vielleicht dürfte sie das von dem durchaus falschen Transzendieren zurückbringen. (Bd. 14, S. 295f.)²³

Con questa importante presa di posizione, che la critica sembra non aver considerato, Goethe mette esplicitamente a confronto il romanticismo tedesco con il romanticismo del Manzoni evidenziando ciò che nel primo rifiuta e che nel secondo invece approva: il concetto centrale nella critica goethiana al romanticismo tedesco è il “*falsche[s] Transzendieren*” che è il concetto estetico con il quale Goethe giudica negativamente il modo di concepire la letteratura e l’arte da parte dei romantici tedeschi. Si può rendere più chiaro il senso di questo concetto specificando dapprima gli elementi che Goethe attribuisce al romanticismo manzoniano il quale, secondo la logica della terminologia goethiana che oppone le due forme di romanticismo, viene implicitamente qualificato come un “*richtiges Transzendieren*”: Goethe in primo luogo sottolinea la matrice storica dell’azione drammatica manzoniana riconoscendo la *base reale* dell’opera d’arte dello scrittore italiano e qualifica poi la sua *poesia* come aente “il carattere di un’umanità perfetta”, usando inoltre il termine di “lirico” per i passi del testo drammatico che avrebbero un’alta qualità poetica. Goethe invita infine i giovani romantici tedeschi a considerare Manzoni come esempio per quanto riguarda il suo modo “naturale” di far poesia, contrapponendo l’arte manzoniana alle loro “cattive maniere” a cui lo scrittore tedesco non riconosce “naturalità”.

Il problema del romanticismo tedesco è posto da Goethe al livello di concezione dell’arte la quale ricupera in campo estetico la totalità delle forze conoscitive dell’animo umano dando spazio all’immaginativa e all’introspezione dell’artista: con il “*falsche[s] Transzendieren*” Goethe si riferisce in particolar modo a situazioni in genere di “oltrepassamento di limite” (“*Entgrenzung*”), a situazioni che si muovono alla soglia tra il quantitativo (“*Begrenzung*”) ed il qualitativo (“*Geist*”), proprie dell’arte

23 Cf. MA, 13.1., p. 834.

romantica. Queste situazioni stanno in rapporto con la “Sehnsucht” dell’artista romantico che guarda “dietro” al mondo che lo circonda: la fuga nella trascendenza, l’allontanamento dal reale, il superamento del mondo corporeo e sensibile, lo sconfinamento nell’eterocosmo, l’intuizione (“Ahnung”), il qualitativamente infinito (“Unendliche”) sono concetti relativi a quest’arte. La poetizzazione del reale operata dall’artista romantico ricupera i ricordi dell’infanzia, immagina condizioni oniriche ritraendo la propria psiche in mondi fantastici, mentre i suoi personaggi si muovono dentro e fuori di limiti e spazi sicuri. Sullo sfondo di questi fenomeni artistico-estetici c’è un profondo cambiamento che subentra nel periodo del romanticismo tedesco riguardante la *funzione dell’arte e dell’artista nella realtà sociale*. Nel romanticismo tedesco c’è da costatare un netto contrasto tra l’arte e la realtà sociale, tra l’ideale dell’arte romantica ed il pubblico: un pubblico che nel periodo neoclassicista Schiller nelle *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* ancora pretendeva di poter “educare” all’arte e di cui a metà del Settecento veniva considerata l’universalità e la positiva vicinanza alla natura. Nel periodo romantico tedesco invece si delinea uno scontro tra l’ideale dell’arte, di cui l’artista vuole preservare la purezza e la sacralità, e la realtà di cui fa parte un pubblico di filistei, come prodotto delle norme morali della società illuministica rinnovate dall’etica kantiana, che non riconosce più la virtuosità del genio, avendo così l’artista la sensazione di non sapere più per chi stesse lavorando. Nel romanticismo tedesco l’artista non è più “educatore”, l’arte desacralizzata si riduce a cosa comune, accessibile a chiunque, ad un piacere della società borghese, è un’arte profanata dal filisteo. In questa società l’artista romantico con i suoi ideali per una società “migliore” ancora da raggiungere si sente incompreso. Tale contrasto ed il disagio che provoca all’artista lo portano alla bohème, al disordine personale, allo squilibrio, persino alla *schizofrenia* che si riflette nella sua arte: l’arte del bello è ormai concepita come *rottura* tra l’ideale, il simbolico e la realtà; non per niente le forme artistiche del romanticismo tedesco sono forme frammentarie e parodistiche con cui p.es. il paradigma del “Bildungsroman” illuminista viene messo in questione. La “Entgrenzung” romantica tocca soprattutto il lato formale dell’arte con l’integrazione di poesia e prosa e la conseguente disintegrazione dei contenuti concreti e la *mancanza* di concentrazione su un carattere e sull’individualizzazione del suo valore etico. L’arte del romanticismo tedesco assume perciò aspetti “parareligiosi”, è un’arte che sta fuori dalla vita, che trascende nelle profondità dell’inconscio e del misterioso, recuperando anche quella dimensione religioso-mistica non ristretta nei limiti della ragione. Il mondo

dell'arte romantica quindi non è più un mondo “sano”, è ciò che Goethe chiama “la malattia”, ed è quindi pericoloso, persino demoniaco.

È chiaro che siamo agli antipodi della concezione del romanticismo di Manzoni, e Goethe questo lo sa. Infatti, in tale concezione lo scrittore tedesco sottolinea proprio l'elemento centrale che secondo lui distingue l'arte del Manzoni da quella dei romantici tedeschi: il *particolare* della materia storica che tramite l'elaborazione dell'artista *in poesia* assume un carattere *universalmente umano*. Goethe poi, avendo seguito il percorso critico-conoscitivo indicato da Manzoni nella *Prefazione*, dice di aver cercato di farsi un concetto chiarissimo delle intenzioni manzoniane, di avere trovato queste concordi con la natura e l'arte, e che dopo un accurato esame si sia convinto che l'autore le abbia concretizzate in modo esemplare. Con la penetrazione delle intenzioni manzoniane concretizzate nell'opera d'arte Goethe ci dice che l'opera drammatica manzoniana è portatrice di *idee* e di *concetti chiari e distinti* che sono rappresentate e che si *individualizzano* nei singoli personaggi della tragedia. Ciò è l'interpretazione che Goethe dà del “richtiges Transzendieren” o idealizzare del romanticismo di Manzoni e che lo scrittore tedesco rende esplicita in un passaggio centrale della recensione del *Carmagnola* dove analizzando lo *sviluppo dei caratteri* dei personaggi della tragedia ne descrive la natura:

Herrn Manzoni dürfen wir zum Ruhm nachsagen, dass *seine Figuren alle aus Einem Guss sind, eine so ideell wie die andere*. Sie gehören alle zu einem gewissen politisch-sittlichen Kreise, sie haben zwar keine individuellen Züge, aber, was wir bewundern müssen, *ein jeder, ob er gleich einen bestimmten Begriff ausdrückt, hat doch so ein gründliches, eigenes, von allen übrigen verschiedenes Leben*, dass man, wenn auf dem Theater die *Schauspieler* an Gestalt, Geist und Stimme zu diesen dichterischen Gebilden passend gefunden werden, man sie durchaus *für Individuen halten wird und muss*²⁴.

Prima di valutare sotto il profilo estetico il giudizio goethiano sull'idealità ed individualità dei caratteri della tragedia manzoniana è necessario contestualizzare la posizione dello scrittore tedesco al momento del giudizio in rapporto allo sviluppo storico delle concezioni estetico-letterarie tra Settecento e Ottocento. Goethe, con le sue osservazioni sul romanticismo di Manzoni, documenta il passaggio da una concezione illuministica dell'arte drammatico-letteraria ad una concezione romantica caratterizzata da elementi che si riveleranno costitutivi per la letteratura europea

24 Cf. MA, 13.1., p. 356. (I corsivi sono nostri.)

dell'Ottocento. Sotto questo aspetto la tragedia manzoniana è da considerare un'opera in cui si delinea già questo sviluppo di cui il giudizio goethiano evidenzia i segni, trovandovisi però nello stesso giudizio anche i concetti chiave della concezione dell'arte letteraria settecentesca, in cui Goethe affonda le proprie radici. Semplificando in un tipo ideale tale sviluppo si può dire che i modelli letterari del Settecento mostrano l'individuo *in conflitto* con le norme universali dell'umanità in genere stabilite in base alle teorie del diritto naturale, dissolvendosi poi tali norme, che sono messe in discussione attraverso lo sviluppo del *carattere individuale* della figura a contatto col mondo esterno, nell'*individualizzazione etica* della stessa²⁵, mentre nella concezione dell'arte ottocentesca, che non fa più valere norme concrete ma che fa perno sulla *totalità del reale*, l'individuo viene visto in rapporto con una *collettività* e con una *tradizione collettiva* di cui egli è solamente il rappresentante. È inoltre interessante sapere che lo stesso romanticismo tedesco, che aveva soprattutto insistito su un concetto di totalità che includesse tutte le facoltà mentali e spirituali, postula *l'avvicinamento dell'arte al reale* (Eichendorff, Tieck), sviluppando già una forma del concetto che successivamente si sarebbe appunto trasformato nel *conetto di totalità del reale* caratterizzante la letteratura ottocentesca e che ritroviamo anche in Manzoni. È dunque sullo sfondo di questo importante sviluppo nel campo delle teorie dell'arte a cavallo tra Settecento ed Ottocento che va inquadrato il giudizio goethiano sulla teoria letteraria manzoniana e da cui dipende la valutazione storica. Nella seguente articolazione del discorso si tratterà quindi di distinguere ciò che nel giudizio goethiano si rifà alla concezione estetica illuministica e ciò che nella tragedia e nella teoria della letteratura manzoniane sono invece gli elementi in cui si profila già la concezione dell'arte 'romantica' più propriamente manzoniana.

25 Per una approfondita analisi del concetto di »individualizzazione etica« nell'ambito dello sviluppo della »tragedia civile« settecentesca vedi il lavoro di Wolfgang Pross, »Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus«, in: *Der theatricalische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, hg. v. Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer, Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte Bd. 18, Bern-Frankfurt/Main-New York-Paris, Lang, 1986, pp. 64-126.

III. La concezione goethiana di idealità e individualità nell'arte nel giudizio sulla teoria della letteratura manzoniana

Il giudizio di Goethe su *idealità* e *individualità* dei personaggi della tragedia manzoniana affonda ancora una volta le radici nella discussione estetica del neoclassicismo intorno al 1800 dai cui sviluppi lo scrittore tedesco aveva maturato la sua teoria dell'arte. Il problema centrale che Goethe a quel tempo cercava di superare era *il divario tra natura e arte* che la teoria estetica neoclassicista vedeva opposte, essendo qui il concetto di “natura” ridotto alla natura del genio che disinteressatamente nel gioco psicologico-meccanicistico delle disposizioni dell'animo dà le regole all'arte, minimalizzando il significato della materia sensibile del mondo esteriore. Ma le riflessioni di Goethe sono incentrate proprio sul genere di rapporto che l'artista ha con la materia data dalla natura e trattata nell'opera d'arte. Nell'*introduzione* alla sua rivista *Propyläen* pubblicata nel 1798, Goethe imposta la concezione mimetica dell'arte in questo modo:

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: dass er sich an die Natur halten, sie studiren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle. Wie gross, ja wie ungeheuer diese Anforderung an den Künstler sey, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler erfährt es nur bey fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, *ohne äussere Hülfsmittel, zu überschreiten nicht vermag. Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff*, [...] so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, dass ein Künstler sowohl die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eigenen Gemüths zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht blos etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur, etwas geistisch-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint²⁶.

Dall'impostazione goethiana risulta chiaramente la consapevolezza che per l'arte del genio è necessario il coinvolgimento di “mezzi esteriori”, cioè della “materia grezza” percepita con i sensi, così come lo studio approfondito sia della materia stessa che della natura del proprio genio. Ciò sta alla base della concezione goethiana dell'opera d'arte come prodotto della natura, secondo cui l'artista produce *gareggiando con la natura*, non astraendo da essa, creando un'opera d'arte che sia “geistisch”, cioè conte-

26 Cf. *Propyläen*, Ersten Bandes erstes Stück [1798], Einleitung, pp. XI-XII. (Il corsivo è nostro.)

nente l'idealità del genio, ma allo stesso tempo “organisch”, cioè prodotto sviluppato dalla natura del genio per mezzo della penetrazione del materiale “grezzo” del soggetto trattato attraverso i diversi stadi del *processo artistico*, così da dare all'opera d'arte un contenuto ed una forma da farla sembrare contemporaneamente un prodotto “naturale” e “sovannaturale”, cioè ideale. Con il ricongiungimento antitetico dei termini binomiali *geistisch-organisch* e *natürlich zugleich und übernatürlich* Goethe fa capire che l'opposizione apparentemente invalicabile tra realtà materiale ed idealità priva di contenuti concreti sta crollando: l'idea del genio ha un contenuto che viene concretizzato attraverso l'elaborazione di una materia come mezzo esteriore. A questo punto la teoria estetica goethiana richiede sostanzialmente due cose: primo, la *certezza della contemplazione* (dell'oggetto da trattare) che subentra al posto di categorie filosofiche vuote e secondo, la *concrezione storica* che tiene conto dell'artista come individuo e della sua realtà psichica. La storizzazione dell'arte proposta qui da Goethe converge con le tendenze di una teoria dell'arte storica proposte nel primo romanticismo tedesco anche da Friedrich Schlegel e Schelling.

Di questa concezione dell'arte Goethe si rese consapevole attraverso l'intenso rapporto avuto con un'altra opera della letteratura italiana che fu determinante per la sua emancipazione dal neoclassicismo: la *Vita* dell'orefice e scultore fiorentino Benvenuto Cellini che lo scrittore tedesco tradusse tra il 1796 ed il 1805. Furono in particolar modo la lettura e la traduzione di un episodio dell'autobiografia dell'artista manierista cinquecentesco – la fusione e la lavorazione della statua del Perseo²⁷ – attraverso cui Goethe riuscì a dare un *proprio e preciso senso* al concetto di provenienza kantiana dell'opera d'arte come “prodotto della natura”. Nella lettera a Schiller dell' 8 febbraio 1797, in cui Goethe si pronuncia sull'episodio del Perseo celliniano rivalutandolo come soggetto epico, si capisce chiaramente la volontà dello scrittore tedesco di superare il divario terminologico tra il naturale e l'artificiale, e ciò in risposta alle osservazioni ironiche di Schiller in merito al testo sconosciuto, che nascondevano il problema fondamentale della dominanza della materia nella *Vita* straordinariamente pittoresco-bizzarra dell'*individuo* Cellini:

Ich freue mich dass Sie in Ihrem abgesonderten Wesen die ästhetischen Krisen abwarten können ich bin wie ein Ball den eine Stunde der andern zuwirft in den

27 Cf. Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985, Libro secondo, Cap. LXXVII, p. 571.

Frühstunden suche ich die letzte Lieferung Cellini zu bearbeiten. Der Guss des Perseus ist fürwahr einer von den lichten Punkten so wie bei der ganzen Arbeit an der Statue bis zuletzt Naturell, Handwerk, Leidenschaft und Zufall alles durcheinander wirkt und dadurch das Kunstwerk gleichsam zum Naturprodukt machen²⁸.

È questo quindi nell'interpretazione goethiana il senso del concetto di opera d'arte come "prodotto della natura", nel quale le circostanze esteriori e le loro casualità sono altrettanto importanti come le tecniche, le capacità individuali e la disposizione dell'artista, cosa che per Goethe ha evidenti conseguenze al livello di giudizio estetico il quale considera la *totalità* dell'opera d'arte. Se Goethe concepisce l'artista e la sua opera d'arte come fenomeno storico, di conseguenza la sua *estetica* non può che basarsi su un metodo critico di tipo psicologico-cronologico che tiene conto della situazione individuale dell'artista, del processo artistico del genio che tratta un "pezzo" di materia data dalla natura e dell'unicità della sua opera. Alla concezione neoclassicista del bello assoluto, astratto e categoriale Goethe contrappone una *concezione del bello individuale e caratteristico*. Ciò vuol dire che, secondo Goethe, per farsi un concetto chiaro di un'opera d'arte è indispensabile scendere nel minimo particolare della materia della stessa:

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freylich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, dass bey dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird. [...] Wenn wir nun aber hievon [sc. Kunst] einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt²⁹.

Il problema del ricongiungimento di arte e natura sta quindi alla base della riflessione goethiana sul giudizio estetico, il cui oggetto è lo studio del complesso rapporto tra forma, materia e contenuto nell'opera d'arte. Nelle *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* scritte nel 1819 Goethe, da una posizione estetico-critica oramai consolidata, dice che l'attenzione dell'artista è rivolta in fondo alla *forma*, essendogli la materia offerta più che generosamente dalla natura e dal mondo; la forma tuttavia,

28 Cf. Johann Wolfgang Goethe/Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 313.

29 Cf. *Propyläen*, I/1, pp. XXX-XXXIII.

benché sia nel genio, dev'essere riconosciuta e pensata richiedendo perciò un atto *riflessivo* che stabilisce le modalità del rapporto tra materia, forma e contenuto³⁰. Quello che per Goethe è necessario discutere dal punto di vista teorico è il *processo della formazione* dell'opera d'arte che avviene come atto *cosciente* e che richiede la riflessività dell'artista ma anche del critico. Le affinità di tale posizione con quella del Manzoni nella *Prefazione* – il processo della formazione dell'opera d'arte come concretizzazione dell'idea dell'autore, e l'opera d'arte che come unica istanza di giudizio diventa oggetto di un processo conoscitivo – paiono evidenti e Goethe stesso, come sappiamo, dice di riconoscere. Sicuro è che una tale concezione dell'arte e del giudizio implica l'eliminazione delle limitazioni estetiche del neoclassicismo ed il recupero *totale* della materia, del particolare e dell'individuale che vengono integrati nel processo artistico a complemento degli aspetti ideali dell'arte. Con una tale concezione di *totalità* poi il concetto di bello perde ovviamente ogni legame con i modelli esemplari dell'antichità.

Che gli sviluppi del pensiero estetico tedesco a cavallo tra neoclassicismo e primo romanticismo abbiano influito successivamente su Manzoni e sui romantici italiani è un dato acquisito, e ciò per cause storiche: l'impostazione estetico-critica goethiana influisce sulla *critica romantica tedesca* e così anche su August Wilhelm Schlegel che con la sua impostazione storica nei suoi scritti sull'arte drammatica coglieva e la lezione critico-estetica goethiana e quella del fratello Friedrich, allargandola tuttavia alle specificità del sistema romantico che diserneva nettamente l'arte classica dall'arte romantica, cosa che per Goethe non valeva in termini categorici. Gli scritti di A. W. Schlegel così come l'opera principale della donna a lui vicina in quel periodo, il *De l'Allemagne* di Madame de Staël pubblicato nel 1813, costituivano i canali principali per la conoscenza del pensiero estetico-critico e culturale tedesco nel romanticismo italiano. Per capire il rilevante ruolo della discussione tedesca intorno al 1800 ed dei suoi ulteriori sviluppi per la maturazione della concezione e della critica dell'arte nel romanticismo italiano è esemplare l'importante lettera di Manzoni a Diodato Saluzzo del 1827: lo scrittore italiano facendo riferimento alle posizioni tedesche riguardanti la forma *organica* del componimento poetico vede la possibilità di rinnovare la critica estetica, permettendo inoltre tale principio costitutivo dell'arte, secondo Manzoni,

30 Cf. WA, I/7, p. 100.

di riconoscere la natura dell'opera d'arte, la cui caratterizzazione riecheggia la concezione del bello individuale goethiana:

[...] Le dirò che il giudizio d'un componimento, tanto più quanto più sia esteso, originale, bello, ha a essere, com'io la sento, niente meno d'una poetica. Io sono profondamente persuaso della verità di quel principio, espresso la prima volta ch'io sappia dal sig.r A. G. Schlegel, che la forma de' componimenti vuol essere organica e non meccanica, risultante dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore, dalle relazioni delle sue parti, e dal loro, per dir così, andare a luogo; e non dall'improntamento d'una stampa esteriore, estrania: principio fondamentale e fecondo, il quale, quando sia trattato, particolareggiato, applicato, e lo sarà tosto o tardi, inevitabilmente, può, anzi dee [...], rinnovare essenzialmente la critica di diritto e di fatto. Ammesso, o piuttosto riconosciuto questo principio, s'è condotti o costretti a riconoscer pure che ogni componimento, come ha o dee avere la sua natura propria individuale, le ragioni speciali della sua esistenza e del suo modo, così richiede d'esser giudicato con regole proprie che son poi il medesimo³¹.

Per quanto riguarda la penetrazione del pensiero estetico tedesco nella discussione del romanticismo italiano è inoltre interessante soffermarsi brevemente sul *Discorso intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* di Ludovico Di Breme, apparso nel 1816 in difesa dello scritto della Staël sulle traduzioni il quale aveva acceso la polemica classico-romantica in Italia³². In un passaggio significativo Di Breme sostiene una concezione romantica dell'arte costituita da elementi in parte formulati dai romantici tedeschi, e da elementi che si riallacciano ad una specifica tradizione estetica antiintelletualistica italiana del Settecento. Di Breme parte con una critica al concetto classicista dell'arte come "imitazione della natura", impostando dapprima il problema mimetico dell'arte in una prospettiva *antropologico-sensista* di provenienza graviniana, di cui, per altro, Di Breme, a sostegno del proprio ragionamento, cita importanti passi della *Ragion poetica* (1708)³³. Mettendo sullo stesso piano la natura e il genio dell'artista ma considerando questi allo stesso tempo il suo interprete

31 Cf. Alessandro Manzoni, "Lettere", *op. cit.*, p. 448.

32 Cf. Mme de Staël, *De l'esprit des traductions*, tradotto da Pietro Giordani nella "Biblioteca italiana" (tomo I, gennaio 1816), apparve col titolo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*. Il testo è stato ripubblicato in: Carlo Calcaterra, [a cura di], *Manifesti romantici, e altri scritti della polemica classico-romantica*, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino, U.T.E.T., 1979², pp. 83-92.

33 Una ristampa delle opere del Gravina avviene, tra l'altro, proprio nel periodo del romanticismo italiano: cf. *Opere scelte* di Gianvincenzo Gravina, Giureconsulto, Milano, Dalla Società Tipografica de'Classici Italiani, 1819.

e rivale, Di Breme ricupera nella sua concezione psicologico-sensista dell’arte – qui Di Breme usa per la produzione artistico-mimetica l’espressione goethiana del “gareggiare con la natura” – la facoltà conoscitiva fantastico-immaginativa con cui far sconfinare l’invenzione artistica in una dimensione *totale* di misticismo, morale, scienza, tradizione e affettività a cui le anime romantiche non avevano voluto porre limiti:

[...] siccome nella natura, in ogni età e per prima cosa, rispetto all’uomo, v’ha l’uomo. Perché la natura non ti ha già composto nella mira che tu imitassi lei in quel solo modo che intendi; *ché anche tu sei la natura*, e sei per di più il suo interprete, il suo rivale nell’ordine morale, sensitivo e imaginoso; e ciò in tutti i tempi del mondo; [...] invece di dipingere con efficacia, nudi e vivaci quei fenomeni che si producono in te dagli oggetti di che ella ti ha circondato, e l’armonia loro, non potrai già dire che tu la imiti, e molto meno potrai dire che tu imiti, che tu *traduca* te stesso nelle opere tue. In vista dunque d’imitarla, inalziamoci a gareggiar con lei nella stessa creazione; e se le nostre dottrine mistiche, morali, scientifiche, se i nostri usi, i recenti affetti nostri hanno ampliato di tanto il campo dell’invenzione, misuriamo noi tutta l’ampiezza di quell’orizzonte, lanciamoci in quella immensità, e tentiamo animosi le regioni dell’infinito che ci sono concesse. Così intende natura di essere imitata; [...]³⁴.

Anche in questo caso Goethe probabilmente avrebbe detto che si tratta dello stesso “*falsches Transzendieren*” dei romantici tedeschi, perché Di Breme, nell’intento di “gareggiare” con la natura creatrice al livello dell’immaginazione, proietta l’invenzione artistica, pur partendo dalle immagini naturali prodotte nella fantasia per mezzo della percezione sensuale del mondo esteriore, nell’intuizione dell’infinito, in modo da cancellare i limiti che dividono la realtà sensibile dagli spazi che esistono al di fuori ed al di sopra di essa; quindi il rapporto tra invenzione e realtà, tra arte e natura non può più essere concepito in termini razionali o di idee. Questo breve schizzo della concezione dell’arte romantica dibremiana serve *ex negativo* a mettere in luce da un’altra angolazione la concezione di idealità nell’arte manzoniana il cui punto di riferimento è sempre la “natura delle cose”, essendo perciò di carattere logico il legame tra idea e realtà; l’idea dell’autore è poi per Manzoni ciò che unisce “natura delle cose” e invenzione nella forma dell’opera d’arte. È l’idealità nei limiti della ragione e della storia umana a spiegare perché la poesia manzoniana

34 Cf. Ludovico Di Breme, “Discorso intorno all’ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani”, in: Carlo Calcaterra, [a cura di], *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit., pp. 131-132.

assume quel carattere di *umanità* e di *naturalità* che Goethe aveva lodevolmente sottolineato.

La particolare posizione del Manzoni all'interno del movimento romantico italiano può dunque essere ricostruita proprio partendo dal giudizio estetico di Goethe sull'idealità ed individualità dei caratteri della tragedia manzoniana. Dal punto di vista metodico Goethe, nel giudizio sulle figure manzoniane, applica la sua concezione del bello individuale all'arte drammatica, impiegando formule che all'epoca della discussione sul neoclassicismo aveva acquisito per *modificare* il suo proprio concetto di classicismo. Per l'analisi di tale giudizio è utile ritornare sul passo del testo di critica goethiano sopra citato concernente lo sviluppo dei caratteri della tragedia manzoniana: Goethe dice che le figure sono state modellate tutte "aus Einem Guss, eine so ideell wie die andere", riprendendo metaforicamente il termine "Guss" usato in senso proprio a riguardo della fusione della statua del Perseo celliniano. Ciò non è casuale, anzi è significativo se si considera il seguito della riflessione goethiana: pur esprimendo queste figure ognuna "un determinato concetto" per Goethe ciascuna ha "ein gründliches, eigenes, von allen übrigen verschiedenen Leben" tale che se si dovessero a teatro trovare degli attori che si confacessero "per aspetto, animo e voce alle figure poetiche", li si riterrebbe necessariamente per degli "Individuen". Poi, nella parte finale della recensione e sempre sullo sfondo del confronto con il romanticismo, Goethe valuta il procedimento artistico per quanto riguarda il *particolare* della tragedia manzoniana, sottolineando l'ingegno, la ponderata scelta e la precisione così come la seriosità e la chiarezza che contraddistinguono un'opera "classica":

Wir geben ihm auch das Zeugnis, dass er im Einzelnen mit *Geist*, *Wahl* und *Genauigkeit* verfahren, indem wir, bei steeper Aufmerksamkeit, insofern dies einem Ausländer zu sagen erlaubt ist, weder ein Wort zuviel gefunden, noch irgend eins vermisst haben. Männlicher *Ernst* und *Klarheit* walten stets zusammen, und wir mögen daher seine Arbeit gerne klassisch nennen. Er verdiene sich fortan das Glück in einer so ausgebildeten, wohlklingenden Sprache, vor einem geistreichen Volke zu sprechen und sprechen zu lassen. Er verschmähe fernerhin die gemeine Rührung und arbeite nur auf diejenige hin, die uns beim *Anschauen des Erhabenen* überrascht³⁵.

Quanto dice Goethe in questi due passi del testo critico è fondamentale per capire l'impostazione illuminista del giudizio sulla teoria della letteratura

35 MA, 13.1., p. 359. (I corsivi sono nostri.)

manzoniana, nel quale si sovrappongono diversi elementi della teoria dell'arte goethiana acquisiti come via d'uscita dalle aporie dell'estetica neoclassicista; essi sono in sostanza (i) la modificazione del concetto di “classicismo”: idealità o *idealizzazione come individualizzazione*; (ii) la concezione *antropologica* dell'arte, e (iii) la concezione *simbolica* dell'arte. In questi elementi è per altro segnato lo sviluppo delle concezioni estetiche a cavallo tra Settecento e Ottocento che brevemente si è abbozzato sopra e che può essere esemplificato sulla questione dell'individualità ed idealità delle figure posta da Goethe. A contraddistinguere la concezione della letteratura e dell'arte illuminista nel Settecento era la *dominanza del carattere sulla fabula* e il postulato di “obiettività” della rappresentazione con la tendenza ad eliminare la chiarezza dell'intenzione dell'autore a favore della concentrazione sull'individualità del carattere delle figure, per le quali venivano sviluppati intrecci e motivi sulla base della teoria dell'illusione e della verosimiglianza finalizzati a dare un'esatta analisi dell'individualità delle figure nel loro “Dasein” esistenziale. Si capisce che in una concezione dell'arte dove il maggior *dettaglio* equivaleva a far maggior luce sull'individuo si respingevano energicamente le generalizzazioni dei modelli estetici in cui *non* l'individualità ma l'idealità di tipo metafisico o concettuale, quali la teoria del bello ideale e la teoria trascendentale del sublime, è l'oggetto di studio; oppure dove, come in Manzoni, l'intenzione dell'autore viene considerata più importante del particolare storico³⁶. Alla fine del Settecento poi il neoclassicismo sulla linea di Kant e Schiller aveva ridotto l'idealità nell'arte a categorie filosofiche di tipo normativo svuotate di contenuto e di materia e quindi di individualità. Nel periodo della traduzione della *Vita* del Cellini infine Goethe riesce a modificare il suo concetto di “classicismo” e quindi il concetto di idealità nell'arte anche grazie all'impulso dato dallo studio di Wilhelm von Humboldt *Über die gegenwärtige Französische tragische Bühne* in cui veniva proposta una *concezione antropologica* della teoria

36 La critica di Foscolo a Manzoni ed a Goethe è da inquadrare in una concezione dell'arte settecentesca in cui il particolare o il dettaglio, in dipendenza dall'impostazione epistemologica foscoliana di tipo *psicologistico sensista*, costituisce la base della conoscenza mediante l'arte. Per l'interessante posizione del Foscolo, che non può essere presa in considerazione in questa sede, rinviamo alla sua *Storia della letteratura italiana* per saggi, in special modo al capitolo X intitolato “Il Romanticismo” che contiene un attento esame del giudizio di Goethe su Manzoni. L'edizione dei saggi foscoliani, uscita da Einaudi nel 1979, è inoltre accompagnata da una eccellente introduzione curata da Mario Alighiero Manacorda.

della letteratura e dell'arte³⁷. Tale studio che si inquadra in un progetto per una conoscenza della letteratura di tipo generale e comparatistico come parte di una antropologia comparativa³⁸ viene pubblicato per la prima volta da Goethe sotto forma di "Briefe" nella rivista *Propyläen* nel 1800. Le riflessioni estetiche di Humboldt fatte in questo studio hanno influito in modo tale su Goethe da risultare significative anche per quanto riguarda il giudizio dello scrittore tedesco su Manzoni appena esposto. Perciò la concezione humboldtiana dell'arte ed il suo adattamento da parte di Goethe faranno da sfondo all'interpretazione *non più solo* estetica ma politico-morale del concetto di idealità ed individualità nell'arte manzoniana.

Ma vediamo dapprima quali sono gli elementi della teoria dello Humboldt che si rivelano importanti per il nostro discorso. La base del ragionamento humboldtiano è la relativizzazione delle norme dell'arte. Nell'ottica della sua concezione antropologica Humboldt osserva che l'essenza dell'arte è sì quella di tendere verso un ideale, ma che essa non riesce a sottrarsi alla relatività del concetto di ciò che è *arte* e *natura*, rimanendo di conseguenza legata ai principi della prassi artistica di una nazione che recano l'impronta della convenzione: "Die Kunst verräht sich durch zweyerlei als Kunst, durch ihre höhere, über die Wirklichkeit hinausgehende Idealität, und durch das was in ihr, als einem Machwerk des Menschen, an Willkür und Convention erinnert"³⁹. Humboldt imposta il problema di idealità e convenzionalità dell'arte al livello del rapporto tra natura e arte, ponendo una domanda fondamentale in cui è implicito un sostrato gnoseologico: "Welche Veränderung geht eigentlich mit der Natur vor wenn sie zum Kunstwerk gemacht wird?"⁴⁰ A ciò Humboldt risponde con una serie di riflessioni che riportiamo in modo sintetico: a) la natura, quando diventa arte, assume la forma di un *pensiero*, ricevendo così due qualità: 1) essa è resa più simile alla natura dell'uomo, perché le forze conoscitive umane la comprendono nel pensiero, 2) la fantasia dà alla natura dei limiti propri e ne determina le parti, perché dallo spazio indefinito della natura ne viene estratto un pezzo e trasformato in un tutto autonomo;

37 Cf. a proposito l'interessante articolo di Günter Oesterle, "Kulturelle Identität und Klassizismus. Wilhelm von Humboldts Entwurf einer allgemeinen und vergleichenden Literaturerkenntnis als Teil einer vergleichenden Anthropologie", in: *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*, hg. v. Berhard Giesen, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, pp. 304-349.

38 Cf. ivi, p. 304.

39 *Propyläen*, III/1, 1800, p. 87.

40 Ivi, p. 86.

b) l'opera d'arte può darci un'idea, per mezzo della nostra immaginativa, del carattere di infinito che c'è nella natura, perché può mostrarcici per mezzo di una parte di natura un'immagine di armonia e perfezione che c'è sì nella realtà ma solo in una totalità immensa non percepibile per intero; c) *l'arte quindi non riconduce mai all'arte ma alla natura*⁴¹. In queste riflessioni di Humboldt Goethe vede segnata la via per cancellare definitivamente il divario tra arte e natura che secondo lui il classicismo normativo non era riuscito a superare. La ricezione delle lettere di Humboldt coincide poi col periodo in cui Goethe fa le osservazioni sull'opera d'arte come prodotto della natura in collegamento con la traduzione dell'episodio della fusione della statua del Perseo celliniano, sostenendo la tesi che l'opera d'arte non dovesse far apparire un'idea, l'assoluto di se stessa, ma dovesse ricondurre all'*individualità*. Ed un'altra formulazione dello Humboldt assume per la teoria dell'arte goethiana un significato determinante e che, ciò è quanto ci interessa, ritroviamo in parte quasi letteralmente nel giudizio di Goethe sull'idealità e individualità delle figure della tragedia di Manzoni; ciò che Humboldt dice a proposito del compito dell'attore Goethe lo concepisce in un senso più generale:

Es ist in der That eine ungeheure Aufgabe, alle Gefühle der Menschheit zu erregen, die tiefsten und mächtigsten Kräfte der Natur zu beschwören und sie doch nur als Kunst wirken zu lassen und ästhetisch zu beherrschen. Und dies ist doch, was wir vom Schauspieler verlangen [...]. Wie jeder Künstler ist er verbunden zu idealisieren, sein *Idealisieren* besteht aber darin dass er seiner Rolle durchaus *Character* giebt, dass er alle Eigenschaften die ihr der Dichter beylegt als *Individualität* darstellt⁴².

Se si considera la formulazione qui espressa dallo Humboldt, in un senso più ampio, come un postulato di teoria dell'arte, allora egli richiede ciò che per la teoria neoclassicista dell'arte è addirittura impossibile e paradossale: *idealizzazione e caratterizzazione, universalità e individualità* sono concetti completamente opposti che si escludono a vicenda, essendo la caratterizzazione e l'individualità legati alla formazione della materia e del particolare e cercano proprio ciò che l'idealizzazione tende ad evitare. Con le due formule *identità di opera d'arte e prodotto della natura e idealizzazione come individualizzazione* era nata in Goethe la consapevolezza che gli dava modo di sottrarsi alle opposizioni che caratterizzavano la situazione della teoria dell'arte a cavallo tra neoclassicismo e

41 Ivi.

42 Ivi, pp. 98-99. (Il corsivo è nostro.)

primo romanticismo: arte come imitazione della natura *vs.* arte come concretizzazione di un'idea, oppure nella formulazione storica la “*Querelle des Anciens et des Modernes*”. Goethe riconosce dunque che il particolare, pur essendo legato a convenzioni nazionali e ad una particolare situazione storica, è in grado di adempiere all'esigenza di universalità dell'arte, perché ogni singola opera d'arte ha in sé la propria norma.

Nel giudizio goethiano sulle figure della tragedia manzoniana la concezione antropologica è connessa con la concezione *simbolica* dell'arte. Nella discussione sulla teoria dell'arte tra neoclassicismo e primo romanticismo parte importante delle riflessioni erano state rivolte ai concetti filosofici di “generale” (astrazione) e “particolare” (fattualità) ed al loro significato estetico. La reinterpretazione in termini kantiani del concetto di particolare data da Gottfried Hermann nel suo trattato *De differentia prosae et poeticae orationis disputatio* (1803) dava la possibilità di includere in tale concetto le categorie estetiche del “caratteristico”, dello “storico”, del “romantico” e persino del “bizzarro”, ritorcendosi così tale concetto in modo paradossale contro la teoria neoclassicista che invece intendeva salvare. Ciò perché il concetto di particolare diventava mezzo di rappresentazione del generale attraverso la singola apparizione. Goethe quindi cogliendo questo concetto di particolare lo connette col concetto centrale del procedimento formale del poetico, *il simbolico*, che, per altro, influirà fondamentalmente sulla teoria dell'arte romantica; nelle *Maximen und Reflexionen* Goethe scrive:

Es ist ein grosser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder *im Besondern das Allgemeine schaut*. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die *Natur der Poesie*: sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät⁴³.

Con ciò si è esposto l'ultimo elemento della teoria dell'arte goethiana che nel giudizio sul dramma manzoniano giuoca un ruolo importante e possiamo quindi tirare qualche somma.

Da quanto si è detto finora si può palesemente vedere come il modo di concepire l'arte da parte di Goethe si riflette sul modo di giudicare quella del Manzoni: applicando la formula dell'*idealizzazione come individualizzazione*

43 WA, I/42, p. 146.

zione al livello delle figure della tragedia del Manzoni, Goethe riassume ciò che secondo lui costituisce il processo formale dell'arte della parola manzoniana: la visualizzazione del concetto nel particolare, ovvero l'idealità del concetto che nella *figura poetica* assume le sembianze di un individuo/ carattere che vive e che rappresenta le passioni contraddittorie dell'animo umano, interessando l'uomo contemporaneo. Viceversa, secondo la teoria simbolica dell'arte goethiana, nella viva rappresentazione simbolica dell'individuale il recettore scorge l'idea dell'autore, perché il generale, per Goethe come per Manzoni, viene espresso nel particolare legato alla formazione della materia.

La differenza che invece c'è tra le due concezioni simboliche dell'arte è data dall'interpretazione manzoniana del simbolico che oltre al valore estetico ne assume uno politico-morale, che costituisce più propriamente l'aspetto romantico della sua teoria letteraria. Per Manzoni l'*individuale* è concepito come la rappresentazione simbolica di un collettivo. A differenza dalla concezione settecentesca che vedeva l'individuo in conflitto con le norme universali dell'umanità scaturito dalle particolarità e sfaccettature del suo carattere, nella concezione manzoniana l'individuo, come espressione simbolica di un concetto della mente dell'autore ricavato per astrazione dai minimi particolari storici, entra in rapporto con la norma del collettivo prestutturata dalla tradizione. La tragedia storica *Il Conte di Carmagnola* come preludio del capolavoro manzoniano, il romanzo storico *I promessi sposi* (1827), rappresentanti entrambi la storia d'individui, rientrano quindi nella “concezione romantica della storia nazionale come vero e proprio soggetto dell'arte” che “segue come corollario la reinterpretazione dell'idea della storia dell'illuminismo e della sua concezione della condizione umana”⁴⁴. Nell'ambito della sua concezione storistica, Manzoni mostra dunque uno stadio dello sviluppo della storia della nazione italiana, esemplificando la genesi del presente in una *finzione poetica* della storia di individui del passato, creando quella *verità poetica* da lui costruita nel testo letterario e che più tardi Manzoni vedrà espressa soprattutto nella *parola* usata dal popolo. In questo Manzoni – qui anticipiamo ciò che sta alla base del suo ragionamento sul romanzo storico – segue una concezione di filosofia della storia formulata dal Vico, secondo cui la “storia eterna ed ideale”, che non è successa mai tranne che nella poesia (Omero), assume il

44 Cf. Wolfgang Pross, “Pessimismo tragico e storicismo: Manzoni, Büchner, Nievo”, in: *Georg Büchner*, Atti del seminario 19 e 20 marzo 1985, Goethe-Institut Palermo, Palermo, 1985, pp. 75-89, per la citazione vedi p. 85.

carattere di assoluta verità attraverso la *finzione* concepita dalla mente dell'autore. L'arte manzoniana ritorna quindi a svolgere quella funzione di “Gemeinschaftsstiftung” indicata da Max Weber nell'ambito dei suoi studi sulla sociologia della religione, secondo cui originariamente l'arte, che trae l'ispirazione dalla religione, è stata uno strumento per comunicare dei messaggi, dei contenuti, che dovevano mantenere l'unità di una comunità⁴⁵. Nella concezione romantica manzoniana ciò sfocia nella *mitizzazione della convenzione* e del concetto di *popolo* e di una *società che nell'arte rappresenta se stessa*, ritenendo possibile “un sistema conducente allo scopo morale” e “susettibile del più alto grado d'interesse”⁴⁶, e respingendo così le critiche formulate dal Rousseau nella *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1757) circa la generale immoralità della poesia drammatica dedotta da una serie di opere teatrali francesi da lui conosciute⁴⁷. A sorreggere il sistema di poesia drammatica proposto dal Manzoni ed in genere la sua concezione morale dell'arte è, proprio in senso weberiano, la sua *concezione moderna di religiosità* che lo scrittore romantico italiano ha esposto nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* del 1819, sottolineando in particolare “le componenti umane e filantropiche del cattolicesimo”⁴⁸. L'elemento significativo di tale scritto è dato dal fatto che Manzoni per la prima volta mette coerentemente in relazione *l'identità culturale italiana* con il cattolicesimo, senza però assumere atteggiamenti sciovinistici⁴⁹. Nell'intento di difendere il cattolicesimo italiano contro le accuse rivoltegli in nome di una etica moderna illuminista, Manzoni si fa riconoscere come propagandista dell'ideologia sincretistica della borghesia liberal-cattolica italiana, combinando il conservativismo di una religiosità cattolica ortodossa con il riformismo del pensiero di progresso filantropico⁵⁰. In questo Manzoni aveva colto la lezione di storicismo del Condorcet espressa nell'*Abbozzo di un quadro storico dei progressi dello spirito umano* (1794), inquadrando la

45 Cf. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen, Mohr, 1972⁵, p. 365.

46 Cf. Alessandro Manzoni, *Tutte le opere, op. cit.*, 1957, p. 288.

47 Ivi.

48 Sul concetto di cattolicesimo in Manzoni vedi il recente studio di Friedrich Wolfzettel und Peter Ihring, “Katholizismus und Nationalbewusstsein im italienischen Risorgimento: Modelle nationaler Identitätsbildung durch Religion”, in: Bernhard Giesen, *op. cit.*, pp. 388-425; in special modo il capitolo “Alessandro Manzoni und die neoguelfische Geschichtsschreibung”, pp. 397-400.

49 Cf. ibi, p. 398.

50 Cf. ibi, pp. 398-399.

sua attività di scrittore in questo processo che, nella sua espressione teorica più dignitosa, sarebbe dovuto terminare in uno stato “positivo”, cioè in una società civile libera e giusta dove l’interesse dell’uomo individuale non si differenzia dall’interesse comune del collettivo, facendo sentire l’uomo non un essere isolato ma appartenente all’intera razza umana⁵¹.

Goethe, da parte sua, avverte il carattere civile e morale del movimento romantico italiano e la sua particolare attenzione per gli interessi del collettivo: nell’articolo *Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend*, anch’esso pubblicato nella rivista *Über Kunst und Althertum* nel 1820, Goethe, spiegando dalla sua prospettiva comparatistica al pubblico tedesco il carattere del romanticismo italiano vede la differenza tra le due forme di romanticismo proprio nell’*agio* in cui i romantici italiani riescono a mettere la gente, facendo sentire ciascuno *contemporaneo di se stesso*:

Auf alle Fälle jedoch müssen die Romantiker auch dort in kurzem die meisten Stimmen vor sich haben, da sie ins Leben eingreifen, einen jeden zum Zeitgenos- sen seiner selbst machen und ihn also in ein behagliches Element versetzen. Wobei ihnen denn ein Missverständnis zugute kommt, dass man nämlich alles, was vaterländisch und einheimisch ist, auch zum Romantischen rechnet, und zwar deshalb, weil das Romantische an Leben, Sitten und Religion herantritt, wo denn Muttersprache, Landesgesinnung als höchst lebendig und religiös erschei- nen muss. [...] woraus deutlich erhellt, dass unter diesem Namen [sc. “romantico”] alles begriffen sei, was in der Gegenwart lebt und lebendig auf den Augenblick wirkt. Zugleich ist uns ein Beispiel gegeben: dass ein Wort durch Gebrauchsfolge einen ganz entgegengesetzten Sinn annehmen kann, da das eigentlich Romanti- sche unsernen Sitten nicht näher liegt als Griechisches und Römisches⁵².

Anche se la critica ha giustamente mostrato che Goethe per quest’articolo si è servito di una fonte italiana – il *Bericht über Mailänder Literatur- und Kunstangelegenheiten* di Gaetano Cattaneo⁵³ –, ciò non toglie alla riflessione dello scrittore tedesco il valore storico-interpretativo che consiste nell’aver enucleato dall’analisi del concetto di “romantico” nella cultura italiana una *sostanziale differenza* col romanticismo tedesco, che egli poi ha voluto far conoscere al pubblico europeo, soprattutto al livello estetico, col giudizio sull’opera drammatica di Alessandro Manzoni.

51 Per uno studio più dettagliato circa le modalità dell’influsso dello storicismo del Condorcet su Manzoni vedi Wolfgang Pross, *op. cit.*, 1985, p. 86.

52 WA, I, 41.1., pp. 133-143. (I corsivi sono nostri.)

53 Cf. a proposito Erwin Koppen, “Tra Cattaneo e Stendhal. Note comparatistiche a ‘Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend’ di Goethe”, in: Enzo Noè Girardi, *op. cit.*, pp. 17-31.

Bibliografia essenziale

Blank, Hugo, *Goethe und Manzoni, Weimar und Mailand*, Heidelberg, Winter, 1988.

Blank, Hugo [Hg.], *Weimar und Mailand, Briefe und Dokumente zu einem Austausch um Goethe und Manzoni*, Heidelberg, Winter, 1992.

Calcaterra, Carlo, [a cura di], *Manifesti romantici, e altri scritti della polemica classico-romantica*, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino, U.T.E.T., 1979².

Cellini, Benvenuto, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985.

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat marquis de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, éd. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1988.

Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich [Hg.], *Wie international ist die Literaturwissenschaft?*, Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems (1950-1990), in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1996.

Di Breme, Ludovico, "Discorso intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani", in: *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di Carlo Calcaterra, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino, U.T.E.T., 1979².

Foscolo, Ugo, *Storia della letteratura italiana*, Saggi raccolti e ordinati da Mario Alighiero Manacorda, Torino, Einaudi, 1979.

Giesen, Berhard [Hg.], *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991.

Girardi, Enzo Noè [a cura di], *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, Firenze, Olschky, 1992.

Goethe, Johann Wolfgang, *Werke* (Weimarer Ausgabe), Bde. I/7, I/41.1., I/42, I/47-48, IV/13-14, Weimar, Böhlau, 1887ff.

Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), Bd. 13.1. (Die Jahre 1820-1826), hg. v. Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München, Hanser, 1992.

Goethe, Johann Wolfgang/Schiller, Friedrich, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, (Münchener Ausgabe) Bd. 8.1., hg. v. Manfred Beetz, München, Hanser, 1990.

Gravina, Gianvincenzo, *Opere scelte* di Gianvincenzo Gravina, Giureconsulto, Milano, Dalla Società Tipografica de'Classici Italiani, 1819.

Henrich, Dieter, "Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik", in: *Poetik und Hermeneutik I* (Nachahmung und Illusion), hg. v. Hans Robert Jauss, München, Fink, 1969.

Hermann, Gottfried, *Opuscula*, Vol. I, Leipzig, 1827 (Reprint: Verlag Hildesheim/New York, Olms, 1970).

Die Horen, Eine Monatsschrift, hg. v. Friedrich Schiller, Jahrgang 1797, Bde. 9/10, Tübingen, Cotta, 1797 (Reprint: Darmstadt, 1959).

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg, Meiner, 1990.

Koppen, Erwin, "Tra Cattaneo e Stendhal. Note comparatistiche a 'Classiker und Romanizer in Italien, sich heftig bekämpfend' di Goethe", in: Enzo Noè Girardi, *op. cit.*, pp. 17-31.

Manzoni, Alessandro, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, Vol. I.

Manzoni, Alessandro, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Avanzini e Torraca, 1965.

Manzoni, Alessandro, "Lettere", a cura di Cesare Arieti, in: *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1970, Vol. VII, Tomo primo.

Manzoni, Alessandro, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1990².

Oesterle, Günter, "Kulturelle Identität und Klassizismus. Wilhelm von Humboldts Entwurf einer allgemeinen und vergleichenden Literaturerkenntnis als Teil einer vergleichenden Anthropologie", in: Bernhard Giesen, *op. cit.*, pp. 304-349.

Propyläen, Eine periodische Schrift, hg. v. Johann Wolfgang Goethe, Einführung und Anhang v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Bde. 1-6, Stuttgart, Cotta, 1965.

Pross, Wolfgang, "Pessimismo tragico e storicismo: Manzoni, Büchner, Nievo", in: *Georg Büchner*, Atti del seminario 19 e 20 marzo 1985, Goethe-Institut Palermo, Palermo, 1985, pp. 75-88.

Pross, Wolfgang, "Das Konzept des Populären in Italien und sein Einfluss auf das deutschsprachige Theater des 18. Jahrhunderts", in: *Volk-Volksstück-Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 15, Bern-Frankfurt/Main, Lang, 1986, pp. 24-40.

Pross, Wolfgang, "Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus", in: *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, hg. v. Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer, Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte Bd. 18, Bern-Frankfurt/Main-New York-Paris, Lang, 1986, pp. 64-126.

Pross, Wolfgang, "Die Verspätung der wissenschaftsgeschichtlichen Debatte in der deutschen Literaturwissenschaft", in: Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich, *op. cit.*, pp. 145-167.

Pross, Wolfgang, »Greuliche Parallelen«, *Goethes Übersetzungen und das Scheitern des deutschen Neoklassizismus 1796-1805*, I. Teil: Genie und Normierung. Goethes Übersetzungen und die Krise des klassizistischen Programms, (i. E.).

Puppo, Mario, "La ricezione di Schlegel da parte di Manzoni", in: Enzo Noè Girardi, *op. cit.*, pp. 91-96.

Ross, Werner [Hg.], *Goethe und Manzoni, Deutsch-Italienische Beziehungen um 1800*, Tübingen, Niemeyer, 1989.

Schiller, Friedrich, *Über das Schöne und die Kunst*, Schriften zur Ästhetik, München, dtv, 1984.

Schlegel, August Wilhelm, "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", Erster u. Zweiter Teil, in: *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. V, hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1966/1967.

Schlegel, Friedrich, *Schriften zur Literatur*, hg. v. Wolfdietrich Rasch, München, dtv, 1985².

Staël, Anne-Louise-Germaine Mme de, *De l'Allemagne*, éd. de Simone Balayé, Paris, Flammarion, 1968.

Ueber Kunst und Althertum, hg. v. Johann Wolfgang Goethe, Bde. 1-6, Bern, Lang, 1970 (Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1818-1827).

Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen, Mohr, 1972⁵.

Wolfzettel, Friedrich/Ihring, Peter, "Katholizismus und Nationalbewusstsein im italienischen Risorgimento: Modelle nationaler Identitätsbildung durch Religion", in: Berhard Giesen, *op. cit.*, pp. 328-425.

Zusammenfassung

Goethes literaturkritisch-ästhetisches Urteil über Manzonis Tragödie *Il Conte di Carmagnola* (1819) ist grundsätzlich durch eine komparative Perspektive geprägt, von der aus zwei Momente der literatur- und kunsttheoretischen Diskussionen verschiedener Kulturregionen (Weimar und Mailand) verglichen werden, die in der Auseinandersetzung mit dem Problem des Klassizismus – wenn auch zeitlich verschoben und unter unterschiedlichen literaturhistorischen Vorbedingungen – ein gemeinsames Charakteristikum aufweisen. Goethes eigene Abwendung von den restriktiven ästhetischen Normen des literarischen Programms des Weimarer Neoklassizismus um 1800 prädisponiert seine Sensibilität für die Rezeption der kunsttheoretischen Positionen des jungen Manzoni. Diese expliziert Manzoni in der Vorrede zu seiner Tragödie, in der er sich u.a. von dem klassizistisch-aristotelischen Regelkanon kritisch absetzt. Manzonis Betonung der Gewinnung von Kunstregeln anhand eines intensiven Studiums des Kunstobjekts, welches nach seiner Auffassung eine Materialisierung der Kunstidee des Autors darstellt, ist mit der Aufwertung des Stofflich-Materiellen und dessen individueller Gestaltung durch den Künstler eng verbunden. Damit nähert sich Manzoni der Goetheschen Konzeption des Individuell-Schönen, welcher sich dieser in Orientierung an Kants Geniebegriff und im Zusammenhang mit der Übersetzung der Cellini-Vita dezidiert zugewandt hatte, nachdem er sich der Aporien des Begriffs des Kategorial-Schönen bei Schiller bewusst geworden war. Goethes Blick auf Manzonis romantische Kunstdoktrin fällt zudem in eine Phase, in der sich seine Distanznahme von der „falschen Transzendierungs-Kunst“ der jungen deutschen Romantiker deutlich abzeichnet. Mit Manzonis literarischem Schaffen hält er ihnen ein Modell natürlicher Dichtung zur Nachahmung entgegen im Sinne Kants als der Nachahmung der Kunst des Genies, durch das die Natur der Kunst die Regel gibt.