



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



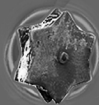
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Denkbild: storia, arte e filosofia

George, Platone e la “poetica delle idee”

Giancarlo Lacchin

*Il Pensiero Greco secondo il quale “il corpo,
questo simbolo della caducità, IL CORPO È IL DIO”,
è stato di gran lunga il più creativo e impensabile,
di gran lunga il più grande, il più audace
e il più degno della natura umana*

(Stefan George)

Abstract

In the context of the aesthetic debate on the relationship between art and thought of art between the nineteenth and twentieth century in Germany the position taken by the George-Kreis results from an original reformulation of the great tradition of the first German Romanticism: the concept of Denkbild, that we can translate as ‘thought-image’ or ‘idea’, denotes not only the conceptual and reflective dimension in which this relationship is expressed, but also, at the same time, the artistic and aesthetic representation of the creative dimension itself. In the work Tage und Taten the necessary reconciliation between art and philosophy is read in connection with the meaning of the ‘idea’ that George and his circle derive from that of Plato and his work: the ‘cultural’ dimension of the idea as formed and forming shape of the creative process is at the beginning of a poetics in which the artwork seems to recover its original mythic-symbolic significance.

Una delle meditazioni più significative intorno al tema del rapporto fra arte e pensiero dell'arte nel contesto delle estetiche di impronta tardo-romantica nella *Jahrhundertwende* ci proviene dall'ambito del *George-Kreis*, che individua proprio nel concetto di *Denkbild*, di 'immagine-pensiero', non solo la dimensione concettuale e riflessiva in cui si esplica tale rapporto, ma anche, al contempo, la raffigurazione artistico-estetica del fondamento della dimensione creativa stessa. In tal senso, all'origine del rapporto sostanziale fra arte e filosofia, problema assolutamente centrale a partire dalla riflessione estetica moderna¹, si colloca nella poetica georgeana la necessità, più volte e in più sedi da George stesso annunciata, meditata e promossa, di giungere a una modalità di conciliazione fra la forma (o le forme) nella quale viene a portata a rappresentazione la creatività poetica, attraverso la lirica, il verso e più in generale la struttura dell'opera d'arte², e la dimensione del contenuto, espressa invece dal pensiero e dalla narrazione teorica in essa operanti, che nelle stesse forme dell'arte trova la propria più adeguata e compiuta manifestazione. La particolarità che qui assume tale modalità viene a costituire un'occasione per verificare le potenzialità di una reciproca fecondazione fra le due dimensioni, fecondazione che si pone all'origine

1 E sul quale non è questa la sede di soffermarsi. Per una prima ma profonda disamina della questione nel contesto della nascita dell'estetica, cfr. Franzini (2012), in particolare i capp. 2 e 3 (pp. 39-128).

2 Che in George rimane comunque un aspetto predominante e iniziale: come afferma nella *Introduzione* al I fascicolo dei «Blätter für die Kunst» nel 1892: "Noi consideriamo un vantaggio cominciare non con elaborazioni teoriche ma con opere che chiariscono in seguito la nostra volontà e dalle quali si possono trarre regole". George (2016), p. 32.

non solo della proposta estetica georgeana in senso specifico, ma in primo luogo anche di una nuova profonda riformulazione del rapporto fra *techne* e *poiesis*, nel pieno solco del dibattito estetico a partire dall'epoca classica e preclassica³.

A tale istanza risponde innanzitutto il tentativo compiuto dalla poetica georgeana di ricondurre tale problematica a una specifica forma stilistica e artistica, che sembra accompagnare, in modo decisamente intenzionale e consapevole, per tutto il suo sviluppo l'intera produzione poetica di George e dei suoi collaboratori, venendosi a definire attraverso una strutturazione articolata e variamente assortita che trova proprio nel concetto di *Denkbild*, anche se nel *Kreis* non rigorosamente teorizzato⁴, un elemento unificatore e significativamente distintivo. Facciamo riferimento in primo luogo a quell'opera, per certi aspetti di difficile interpretazione ma al contempo di rilevanza decisiva per quel che riguarda l'ermeneutica georgeana, che con il titolo *Tage und Taten* viene pubblicata in tre edizioni, nel 1903, nel 1925 e infine nel 1933⁵, ma che raccoglie materiali e scritti risalenti per lo più alla prima metà della vita del poeta, fra il 1889 e il 1896, e al periodo 1905-1915, venendo pertanto a costituire una testimonianza estremamente fedele e continua di tutto lo sviluppo poetico di George.

3 Su questa questione, e in particolare al rapporto fra *techne* e *poiesis* nel contesto del pensiero preplatonico, si rimanda al sempre ottimo Tatariewicz (1997), in particolare pp. 101-141.

4 Per una approfondita ricostruzione del concetto di "*Denkbild*" come categoria letteraria, cfr. Müller-Michaels (1996) e Schläffer (1986).

5 Anno della scomparsa del poeta, ormai da anni esule a Minusio, nel Canton Ticino.

In tale opera⁶, costituita per l'appunto da una serie di diverse tipologie stilistiche che vanno dall'epistolario al panegirico, dal frammento teorico alla confessione, dall'*ekphrasis* alla semplice annotazione⁷, e particolarmente interessante dal punto di vista della storia dei generi letterari, ciò che invece colpisce l'interprete da un punto di vista estetico-teoretico è innanzitutto la portata che assume quello che possiamo definire, colto nel suo insieme, come un nuovo stile narrativo che nasce da una sapiente compenetrazione appunto fra 'immagine' e 'pensiero', fra opera e teoria dell'opera, elementi che nella narrazione georgeana appaiono sempre ben equilibrati e reciprocamente connessi.

In tal senso con la raccolta *Tage und Taten* possiamo assistere alla raffigurazione artistica di una delle forme di compimento della dialettica fra arte e pensiero dell'arte, fra *techne* e *poiesis*, all'interno della tradizione estetica moderna; ma al contempo possiamo in essa riconoscere anche la modalità in cui tale compimento si presenta, che nel *Kreis* non assume mai i caratteri tragici e 'indeterminati' che spesso connotano invece quelle forme di articolazione fra creatività artistica e filosofia dell'arte caratteristiche di una parte considerevole e pregnante della tradizione del-

6 Recentemente ripubblicata a cura nostra in un volume che comprende anche le introduzioni teoriche ai singoli fascicoli della rivista che costituisce l'organo ufficiale del *Kreis*, cioè i «Blätter für die Kunst»: cfr. George (2016), pp. 143-198.

7 Basti citare a mo' di esempio le *Briefe des Kaisers Alexis an den Dichter Arkadios* o le celebri *Lobrede* a Mallarmé, Verlaine, Jean Paul o Hölderlin o, ancora, le descrizioni di capolavori quali i quadri di Quentin Massys, Arnold Böcklin o Max Klinger.

la *Romantik*⁸, operante altresì in modo significativo anche all'interno della poetica di George e di alcuni dei suoi più illustri collaboratori.

All'origine del rapporto fra arte e teoria dell'arte nel *Kreis* e quindi della possibilità di concepire il *Denkbild* come modalità 'operativa' e riflessiva di tale rapporto, non solo perciò come semplice genere letterario, si pone proprio la ricezione, all'interno della cerchia riunita attorno al poeta, della tradizione del romanticismo tedesco, e questo nel tentativo di verificare come questa ricezione si fondi giustappunto su quella dimensione del fare arte e del pensare l'arte che della *Romantik* esalta gli aspetti più specificamente formativi, plastici e ricompositivi. È a questa specifica e caratteristica chiave di lettura, quindi, che dobbiamo brevemente accennare per aver modo di contestualizzare il concetto di *Denkbild* così come George viene a definirlo e a utilizzarlo a partire proprio da *Tage und Taten*.

L'apparente lontananza della poetica georgeana dalla prospettiva più specificamente romantica, ribadita in più occasioni anche dalla critica maggiormente attenta, trova invece, a nostro avviso, per così dire una particolare forma di compensazione all'interno di una interpretazione del rapporto fra *Klassik* e *Romantik* che nel circolo georgeano trova i suoi massimi esponenti in figure quali quelle di Kurt Hildebrandt e Friedrich Gundolf.

Nel contesto di una lettura dell'*Antike* che, soprattutto in questi autori, è sempre proiettata all'indivi-

8 Si pensi per esempio alla poetica di Hölderlin, poeta al quale, proprio in *Tage und Taten* George dedica un'importante *Lobrede*.

duazione delle forme in cui viene a definirsi, proprio a partire da tali forme, la poesia moderna⁹, il rapporto fra tradizione e innovazione viene concepito all'interno di una cornice teorica di riflessione che ci riconduce in primo luogo alla possibilità di individuare nuove modalità di connessione fra le due dimensioni, e questo a partire da quel concetto di 'classicità romantica' che trova in uno delle figure di spicco della *Frühromantik*, cioè Friedrich Schlegel, il suo primo e più attento teorizzatore.

Come noto, il filosofo tedesco, in aperto contrasto con la tradizione winckelmanniana ed herderiana, identifica le premesse del suo discorso nella critica che egli rivolge al concetto di imitazione e in particolar modo all'errata, a suo modo, interpretazione che a esso è stata riservata dalla tradizione. Nel suo saggio del 1797 *Über das Studium der griechischen Poesie* viene infatti ricondotto proprio a una corretta interpretazione di tale concetto la possibilità di riconoscere il carattere 'oggettivo' della poesia moderna, sempre più ridotta a una forma di esasperato soggettivismo incapace di esprimere valori autenticamente ideali e simbolici¹⁰. La ragione di tutto questo, egli afferma:

non risiede nella poesia greca, ma nella *maniera* e nel *metodo* dell'imitazione, che finisce per essere necessariamente *parziale* finché regna la soggettività nazionale e l'aspirazione è volta solo all'interessante. Solo chi conosce bene la poesia greca *può* imitarla. Solo chi si

⁹ Tema più generale per il quale rimandiamo a Lacchin (2006) e alla bibliografia ivi contenuta.

¹⁰ In un frammento risalente al periodo 1798-1799, Schlegel definisce l'assoluta obiettività come "la purezza e la divinità, l'ideale". Schlegel (1998), p. 275.

appropria dell'oggettività dell'intera massa, del bello spirito di ogni singolo poeta e dello stile perfetto nella sua età di massimo splendore, la imita *veramente*¹¹.

In tale prospettiva la 'conoscenza' dell'antico diviene premessa non solo per una comprensione della dimensione unitaria e simbolica di quest'ultimo, ma anche per una sua completa riformulazione, o meglio 'traduzione', nella prospettiva della definizione dei nuovi stili della poesia moderna, e questo proprio a partire dal legame fra dimensione creativo-artistica e dimensione filosofica, fra arte e pensiero dell'arte. La cosiddetta 'classicità romantica', quella che Schlegel definisce come una "classicità che cresce senza limiti"¹², costituisce la modalità primaria attraverso la quale Schlegel e la *Frühromantik* identificano il nesso antico-moderno, fondato sempre su quella dimensione spirituale e progressiva del pensiero che, unica, consente di "*rendere moderna* [...] ogni cosa [...] di comprendere l'antico tanto da poterlo non solo imitare ma anche eventualmente *ricreare*"¹³ e, di contro, di cogliere attraverso l'arte la dimensione 'classica' del presente¹⁴.

11 Schlegel (2009), p. 108 (corsivi nel testo). Commentando proprio questo passaggio Peter Szondi afferma: "Queste frasi di Schlegel conducono al centro della problematica del saggio-Studio. Il suo scopo principale è concepire una poesia moderna che abbia in comune con quella classica l'obiettività dopo aver voltato le spalle all'interessante. Che una rinnovata classicità di questo tipo sia possibile, Schlegel lo ha capito dalle opere di Goethe, soprattutto l'Ifigenia. Opposto ad essa è l'altro tipo di classicismo, caduto sotto il dominio dell'interessante e del soggettivo allo stesso modo dello *Sturm und Drang*, ove la scelta degli autori greci imitati o delle forme artistiche non fa che rispecchiare e perpetuare la propria soggettività". Szondi (2001), p. 253.

12 Schlegel (2009), p. 43.

13 *Ibidem*, p. 77, corsivi nostri.

14 "Persino gli antichi potranno un giorno essere superati nel classico" (*ibidem*, p. 125).

L'adesione al modello romantico avviene all'interno del *Kreis* proprio a partire dalla ricezione di questa istanza che, nella prospettiva di pervenire a una forma di conciliazione fra immagine e pensiero, giunge alla formulazione di una forma di nuova *Klassik*, all'interno della quale, come afferma Friedrich Gundolf, il romanticismo viene celebrato come direzione e tendenza dello spirito, come forza produttiva di una "letteratura universalmente riconosciuta"¹⁵. È poi nella medesima prospettiva che Kurt Hildebrandt, privilegiando in modo esplicito la prima fase della *Romantik* e criticando invece aspramente le forme di neoromanticismo moderno, considerate popolari e decadenti, riconosce lo spirito autentico della tendenza romantica proprio nella forza formativa e simbolica della volontà artistica e filosofica che muove gli intenti dei suoi più illustri esponenti, fra i quali per l'appunto Friedrich Schlegel e Novalis¹⁶.

Nella prospettiva di esaminare le forme di interazione fra immagine e pensiero nella ricezione romantica del *Kreis*, vediamo quindi inizialmente delinearci nei due autori la possibilità che tale relazione ci riconsegna una serie di modalità o di specificazioni del pensiero che, proprio attraverso l'opera d'arte, traduce la spinta romantica, quella che Gundolf definisce come il "nuovo sentimento del mondo"¹⁷ nelle forme determinate dei capolavori artistici. Se il

15 Gundolf (1914), p. 321, corsivo nostro.

16 Cfr. Hildebrandt (1911), pp. 89-115 (in particolare pp. 102 sgg.). Sulla medesima linea si muove Gundolf quando afferma: "Questo "neo-romanticismo era [...] al contempo una mistificazione dello spirito che si era annunciato con Nietzsche e con Stefan George". Gundolf (1921), p. 12.

17 Gundolf (1914), p. 323.

pensiero si presenta come fondamento della classicità romantica, esso svolge questa funzione non tanto nella dimensione del compimento e della forma pura, quanto piuttosto in quella del frammento e del potenziamento continuo di senso, in un processo che sembra ispirarsi direttamente alla celebre *Romantisierung* novalisiana. Come afferma ancora Gundolf, riconoscendo l'impossibilità di pervenire a una concezione quasi sistematica della prospettiva romantica, sono "solo frammenti poetici e concettuali [che] ci restituiscono la dottrina del romanticismo come di un [...] movimento insistente e avvolgente, come le rovine trasportate a terra di una torre"¹⁸. Se ancora, come riconosce Schlegel, è il frammento a costituire la forma pura della classicità¹⁹, il movimento, il *Bewegen* di tale pensiero, si presenta tuttavia sempre, al contempo, come un *Gestalten*, come un dare forma che esprime tutto il suo carattere plastico e autenticamente produttivo.

A sostegno di questa prospettiva, finalizzata a sottolineare anche nell'ambito della *Romantik* la centralità della dimensione formativa del pensiero, Hildebrandt insiste a riconoscere una forma di continuità sostanziale fra la *Romantik* stessa e Goethe, e a tale scopo riporta quasi per intero a titolo esemplificativo una celebre lettera di quest'ultimo a Herder nella quale, fra l'altro, il poeta di Weimar riconosce che "ogni artista non ha alcun significato fintantoché le sue mani non operano in maniera plastica"²⁰.

18 Gundolf (1907), p. I.

19 "La forma dei frammenti - afferma Schlegel - è la forma pura della classicità". Schlegel (1998), p. 200, corsivo nel testo.

20 Lettera di Goethe a Herder del luglio 1792, citata da Hildebrandt (1911), p. 98.

È proprio a partire da questa comune sensibilità per la forma che secondo Hildebrandt diviene possibile concepire una filiazione diretta fra Goethe e i romantici, fondata in primo luogo sulla comune opposizione a un'idea irretita di classicità: "Da questa nuova ed elevata concezione – afferma infatti – discende infine la scuola romantica; in essa un'opposizione all'antichità come forza motrice non esiste. Contrapponendosi a un classicismo fattosi freddo e convenzionale, i romantici trovarono proprio nella prima antichità, nella Grecia, molte immagini della loro nostalgia"²¹.

Il sentimento nostalgico non viene però depotenziato della sua forza formativa e ridotto così a puro atteggiamento passivo contemplativo, ma viene dai romantici riconnesso alle facoltà più specificamente formative e attive dello spirito, della riflessione e dell'immaginazione creatrice, così come teorizzate da Schlegel e Novalis²². In tal senso il rapporto fra arte e pensiero dell'arte diviene il modello di comprensione di una modalità di connessione fra le stesse facoltà conoscitive e creative che identifica nel *Denken* e nelle sue diverse modalità la stessa dimensione vitale dell'arte e della poesia. Come afferma Gundolf, infatti:

Per questo sentimento del mondo [quello di Schlegel, ma anche in un certo senso di Novalis] il pensiero stesso era la vita, esso identificava il suo pensiero con il tutto della vita, rivolgendosi nella direzione del movimento

21 *Ibidem*, p. 101. È nella medesima prospettiva che Hildebrandt interpreta la componente romantica della poesia di George: cfr. Hildebrandt (1960) e (1965).

22 Rimane esemplare per una ricostruzione puntuale della questione Benjamin (1982).

della vita [...] Ma per Schlegel, per il quale il pensiero rappresentava il senso e il movimento del mondo, l'uomo doveva rimanere sempre l'oggetto, e se anche trattava la componente umana, nella quale egli trovava questo oggetto non come forma e creazione ma come problema, proprio per questo egli ha portato a termine il suo compito: suscitare nuove domande negli ordinamenti irrigiditi ed estendere senza limiti l'orizzonte²³.

L'estensione dei limiti del conoscere, che Schlegel identifica nelle forme individuate e sempre aperte della 'poesia della poesia', della 'poesia trascendentale', è compensata dalla forza limitante a essa opposta²⁴, in un equilibrio dinamico che infonde allo stesso pensiero e all'opera d'arte una potenzialità autenticamente illimitata. In questo senso filosofia e arte cooperano alla costituzione di quella struttura poetica, appunto la poesia fondata sull'intuizione trascendentale, che "dovrebbe unire i materiali trascendentali e gli esercizi preparatori per una teoria della facoltà poetica, non rari nei tempi moderni, con la riflessione artistica e il bello autorispeccchiamento che si trova in Pindaro, nei frammenti lirici dei Greci e nell'antica elegia e fra i nuovi in Goethe"²⁵. Il pensiero viene quindi a definirsi innanzitutto come possibilità di una conoscenza del mondo che si presenta sempre nel suo carattere 'mediato' e come il prodotto di una spiritualità creativa che, pur mantenendo

²³ Gundolf (1914), pp. 337-338.

²⁴ Il "tener a freno – afferma Novalis - può trasformarsi in arte". Novalis (1993), vol. II, p. 271, corsivo nel testo.

²⁵ Schlegel (1998), p. 57.

infinitamente operante la sua spinta riflessiva, trova però nella tradizione una forma di compensazione e di feconda limitazione.

Ecco quindi che il carattere conflittuale del pensiero esprime in modo autentico la sua infinita spinta formativa unicamente nella dimensione della sintesi e dell'ideale, trovando solo in questa la possibilità di una sua rigenerazione continua: sempre Schlegel afferma infatti che "un'idea è un concetto compiuto sino all'ironia, una sintesi assoluta di antitesi assolute, l'alternanza continuamente autogenerantesi di due pensieri in conflitto. Un ideale è nel contempo un'idea e un fatto"²⁶. Il 'fatto ideale' a cui fa riferimento Schlegel è per gli interpreti georgeani l'opera poetica, quella cioè che permette la continua generazione di senso e nella quale "si intuisce lo spirito diveniente"²⁷, quella nella quale pensiero e immagine si trovano compenstrate in modo dialetticamente indissolubile.

È a questa dimensione del *Denkbild*, a cui dobbiamo a nostro avviso in primo luogo guardare nel tentativo di comprendere come, nella poetica del *Kreis*, proprio a seguito di una originale rielaborazione della prospettiva teorica romantica si pervenga alla proposta di una poetica profondamente innestata all'interno del dibattito estetico fra Ottocento e Novecento sul rapporto fra arte e filosofia.

Al legame specifico fra immagine e pensiero rimanda infatti proprio il significato che George attribuisce al termine *Denkbild* in *Tage und Taten*, signifi-

²⁶ *Ivi*, p. 45.

²⁷ *Ivi*, p. 18.

cato che si riverbera anche in alcuni luoghi della sua produzione più specificamente lirica. Il luogo più rilevante della prosa georgiana nel quale emerge con evidenza tale istanza è costituito dalla celebre *Vorrede zu Maximin* pubblicata per la prima volta nel 1907 e poi inserita nei materiali complessivi che vengono a costituire i *Tage und Taten*. Nel contesto di una poetica della forma che, in una delle sue ultime fasi, quella appunto che si concentra intorno alla celebrazione da parte di George della figura del poeta adolescente Maximin, è volta a sottolineare in particolar modo la dimensione culturale del fare arte attraverso il legame quasi di venerazione con la dimensione del *Leib* e del nesso *Jugend-Macht*²⁸, la descrizione dell'incontro con Maximin, che avviene nel 1904, diviene la rappresentazione stessa delle potenzialità del *Denkbild*, al contempo forma di pensiero e immagine, conflitto tragico e forma salda, movimento e struttura. L'esposizione, dai toni quasi mistici e religiosi e vero cuore del processo di metamorfosi del circolo di George in *Bund* e poi in *Reich*, sembra trasformare il vate in discepolo di una dottrina dell'idea che diviene quasi autorivelativa dei significati simbolici e reconditi della realtà e che proprio nel *Denkbild* riconosce la legge eterna di sviluppo del pensiero e dell'azione:

Dalla luminosità che ci sommerse ci accorgemmo che quest'uomo era stato trovato. Giorno dopo giorno lo seguimmo e rimanemmo incantati della luce che irradiava... Da allora in

²⁸ Tema che non possiamo in questa sede approfondire e per il quale cfr. il già citato Lacchin (2006), in particolare pp. 178 sgg., Aler (1947), Scheier (1997) e Stottmeister (2007).

poi ci accompagnò fu lui stesso sui nostri sentieri e senza stupirsi, come se obbedisse solo a una legge. Quanto più da vicino lo conoscevamo tanto più egli ci faceva ricordare la nostra idea [*Denkbild*] e, allo stesso tempo, veneravamo la grandezza del suo spirito originario e i moti della sua anima eroica, e così pure il loro materializzarsi nella sua figura, nel gesto e nel linguaggio²⁹.

L'idea-*Denkbild* è qui presentata come oggetto di riflessione che accompagna e guida il processo creativo e il processo di pensiero, come 'forma formante' potremmo affermare, ma al contempo anche come 'forma formata', cioè, non solo propriamente come opera d'arte, ma anche come individuazione concreta dello spirito delle grandi *Gestalten*, cioè di quelle grandi personalità della storia che costituiscono un fondamentale principio di ispirazione per il processo creativo stesso³⁰. La componente ideale del *Denkbild* sembra comprendere infatti entrambe le dimensioni, venendo a circoscrivere quasi una circolarità fra il procedimento riflessivo-creativo e la stabilità della forma-modello oggetto di imitazione e legge guida della prassi artistica.

È per esempio in questa prospettiva che un'altra grande personalità della mitologia georgeana, cioè il poeta francese Mallarmé, di cui George si interessa fin dal 1892 traducendo svariate sue opere poetiche³¹,

29 *Premessa al "Maximin"*, in George (2016), pp. 187-188.

30 Riprendiamo in questo caso la celebre distinzione fra forma formata e forma formante teorizzata da Pareyson (1996), in particolare pp. 69-76.

31 Di questa attività è testimone la già citata *Lobrede* che George dedica al maestro francese nel 1893 e poi pubblicata in *Tage und Taten*, cfr. George (2016), pp. 166-170.

esprime in primo luogo il suo genio, secondo George, attraverso la sua viva dedizione all'idea, al *Denkbild* per l'appunto, operante nel suo fare poesia ma anche nella forza paradigmatica che la sua lirica sprigiona nella storia. Nella raccolta *Der Siebente Ring*, pubblicata nel 1907, qualche anno dopo quindi l'incontro con Maximin, un componimento è proprio dedicato ai grandi maestri della lirica francese, di cui si loda quella spiccata sensibilità per la forma e per la vita che è stata alla base anche della riformulazione georgeana, attraverso la struttura del verso, dello stesso rapporto arte-vita:

Und in der heitren anmut stadt • der gärten
 Wehmütigem reiz • bei nachtbestrahlten türmen
 Verzauberten gewölbs umgab mich jugend
 Im taumel aller dinge die mir teuer –
 [..] Und für sein denkbild blutend: MALLARMÉ³².

Un'attenta interpretazione del concetto di *Denkbild* in relazione alla produzione in prosa e in versi di George e proprio nella prospettiva di verificare nella poetica georgeana il rapporto fra forma e pensiero, ci viene fornita da Adorno, il quale, commentando il testo di Benjamin *Einbahnstraße*, ravvede proprio in questo termine il tentativo di affermare da parte del poeta una nuova forma di oggettività e di 'idealità' del pensiero. Egli parte proprio dalla citazione del verso di Mallarmé appena considerato e riconosce

32 Citazione dalla lirica *Franken*, in George (1984), vol. I, p. 235, corsivo nostro. Per un approfondimento più specifico dei rapporti fra George e Mallarmé, cfr. Lehnen (2002) e Lehnen (2010). Da ricordare è inoltre l'intensa attività di traduzione da parte di George di poeti simbolisti, fra i quali, oltre a Mallarmé, compaiono anche i nomi di Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Verhaeren, cfr. George (1984), II, pp. 233-335 e 398-427.

attraverso di esso tutta la novità della proposta linguistica georgeana: "La parola *Denkbild* [idea], - egli afferma - un olandesismo, sostituisce quella sciupata dall'uso *Idee* [idea]; dentro vi gioca una concezione di Platone opposta al neokantismo, secondo la quale l'idea [*Idee*] non è una mera rappresentazione, ma un ente in sé, che inoltre può, sia pure in modo meramente spirituale, essere intuito"³³. Il curatore italiano del testo di Adorno, Franco Volpi, riconduce poi l'utilizzo del vocabolo alla volontà di George di coniare un termine parallelo a quello di *Idee*, che non esiste per l'appunto nella lingua tedesca così come già avviene per esempio per le coppie *Anschauung-Intuition*, *Auslegung-Interpretation* o *Wirkung-Effekt*: "In olandese infatti il termine "idea" può essere reso sia con *idee* che con *denkbeeld*; *denkbeeld* è usato soprattutto nelle locuzioni: *zich een denkbeeld van iets vormen* = farsi un'idea (un'immagine) di qualcosa, e *geen denkbeeld van iets hebben* = non avere idea alcuna di qualcosa. In tedesco il termine *Denkbild* non è usato"³⁴.

Proprio la novità della proposta linguistica georgeana, riconducibile a una indubbia maestria da parte del poeta nell'utilizzo e nella trasformazione del linguaggio³⁵, realizza la possibilità di mettere in relazione due concezioni apparentemente contrapposte del concetto di idea: la prima, come afferma Adorno,

³³ Adorno (1976), pp. 303-304.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Di questo è testimonianza, come noto, la grande opera di traduzione da parte di George di opere della tradizione poetica europea, dai già citati simbolisti francesi a Verwey, da Rossetti a Swinburne, da Dante a Shakespeare, da Rolicz-Lieder a D'Annunzio, cfr. in particolare il già citato II volume delle opere di George. In particolare sul rapporto fra D'Annunzio e George, cfr. Rovagnati (1989) e Roli (1989).

come oggetto di intuizione, direttamente connessa alla ricezione georgeana della prospettiva platonica, la seconda, invece, come processualità dinamica del pensiero, maggiormente associata alla tradizione filosofica di Natorp e del neokantismo a confronto con l'opera del filosofo greco. Senza voler entrare in questo contesto all'interno della complessità della questione³⁶, basti ricordare come solo la connessione fra la dimensione della forma formata e della forma formante dell'idea si trova in George all'origine di quella 'nuova oggettività' che costituisce, nello spirito di Goethe, quel 'senso della realtà' che egli stesso utilizza come criterio per definire la grandezza o meno di un'epoca e che in George si sostanzia, come abbiamo visto, in una forma di *Klassik* di impronta romantica: "Ogni tendenza vitale – afferma infatti Goethe in un celebre colloquio con Eckermann - sa uscire dal soggetto e rivolgersi al mondo, come ella può notare in tutte le grandi epoche intente ad un vero tendere e progredire e, tutte, obbiettive"³⁷; o ancora, nel 1823: "La realtà deve fornire l'ispirazione e la materia. Un qualsiasi particolare diventa universale e poetico proprio in quanto un *poeta* lo tratta. Tutte le mie poesie sono poesie d'occasione; esse sono state ispirate dalla realtà ed hanno in essa il loro sostrato e la loro base"³⁸. A queste parole fa eco il poeta renano quando, in un dialogo con il discepolo Robert Boehringer, riconosce che la forza della poesia si esprime in primo luogo nella sua capacità di riconnet-

36 Per una ricostruzione della quale cfr., nel contesto del *Kreis*, Brecht (1929) e Lacchin (2012).

37 Colloquio con Eckermann del 29.1.1826, in Eckermann (1957), vol. I, p. 297.

38 Colloquio con Eckermann del 18.9.1823, in *ibidem*, vol. I, p. 85, corsivo nel testo.

tersi al reale e alla sua ineludibile presenza: "Si deve occuparsi del mondo – sentenza con toni decisivi e definitivi – Senza senso di realtà [*Wirklichkeitssinn*] non ci può essere un poeta"³⁹, dove per 'realtà' si intende proprio non solo il dato sensibile di per sé considerato, ma anche la sua intrinseca forza agente e trasformante, la sua costruzione continua di significato e portato simbolico.

È nel rapporto con la realtà, quindi, che il *Denkbild* viene a definire una formulazione del rapporto fra creatività artistica e filosofia che, come riconosce sapientemente Adorno, ci riconduce al contesto della *Plato-Forschung* georgeana, della quale, in questo lavoro, sottolineiamo solo alcuni aspetti a nostro avviso decisivi per esaminare l'effettivo apporto che nel *Kreis* essa ha contribuito a definire in relazione a questa specifica problematica⁴⁰.

Il primo di essi, strettamente connesso, peraltro, alla più generale prospettiva della cosiddetta 'scienza nuova' del *Kreis*, riguarda proprio la specificazione fondamentale 'estetica' che viene ad assumere l'idea nella riflessione di uno dei più significativi esponenti e iniziatori della lettura platonica georgeana, cioè Heinrich Friedemann. Nella monografia su Platone che questi pubblica nel 1914 nella collana dei *Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für*

39 Citazione di George da Goethe in Boehringer (1965), p. 25.

40 Proprio infatti alla dimensione 'reale' della *Herrschaft* rimanda, secondo Brecht, la possibilità di concepire "lo schema concretamente a priori per l'interpretazione storica di Platone e del suo *Kreis*", Brecht (1929), p. 34). I testi fondamentali di riferimento della *Plato-Forschung* riconducibile al *Kreis* georgeano sono, in ordine cronologico: Wolters (1909); Hildebrandt (1910); Friedemann (2012); Singer (1920); Salin (1921); Andreae (1922); Singer (1927); Singer (1931); Hildebrandt (1933); Boehringer (1935).

die Kunst per i tipi del Georg Bondi Verlag di Berlino, quella che Gadamer, in riferimento a George e al suo circolo, riconosce come la sua ‘*morphologische Betrachtungsweise*’, il suo ‘*gestalthaftes Sehen*’, viene a costituire la facoltà fondamentale per la individuazione di una nuova ricerca scientifica fondata proprio sul carattere ‘estetico’ dell’idea. Il termine *Gestalt*, che esprime in George il carattere stabile e allo stesso tempo operativo e procedurale dell’idea, rappresenta “la parola d’ordine con la quale si è imposto un nuovo stile di ricerca che nella storia della scienza ha fatto la sua apparizione con il nome di ‘*Gestaltbiographie*’»⁴¹. Nel contesto di una scrittura della storia che è fondata sull’intuizione dei “dogmi”⁴² e delle forme eterne operanti nel corso del suo sviluppo, in ferma e decisa opposizione alla concettualità disgregante della vecchia scienza dominante a impronta illuministica e positivista⁴³, l’idea platonica, così come raffigurata da Friedemann, si presenta come il nocciolo germinale di una nuova comprensione della storia e lo fa in quella modalità che Gundolf definisce come il ‘genos antico’, cioè quel “complesso di forme e riti viventi”⁴⁴ che costituisce “il vero senso, il valore, il ricettacolo,

41 Gadamer (1933), p. 263. Il filosofo fa riferimento in questo caso alle celebri biografie che vengono composte nell’ambito del *George-Kreis* da autori quali, oltre a Friedrich Gundolf e Kurt Hildebrandt, possiamo ricordare Berthold Vallentin, Ernst Kantorowicz ed Ernst Bertram.

42 Nell’accezione che al termine riserva Gundolf nella sua introduzione alla monografia su Goethe, cfr. Gundolf (1918), pp. 1-28.

43 Sul tema della ‘rivoluzione della scienza’ del *George-Kreis* nel contesto del dibattito con la scuola weberiana, cfr. Kahler (1996), in particolare pp. 68-82; Massimilla (2000); Pinto (2001). Mi permetto inoltre di rimandare a Lacchin (2004). In relazione al legame fra *Wissenschaft* e *Gestalt* in George cfr. infine Rossi (2011).

44 Gundolf (1918), p. 17.

la continuità, l'elemento propagatore e conservatore di tutta l'attività artistica"⁴⁵.

Esso si sviluppa essenzialmente come elemento generativo e corporeo e rappresenta la cellula formata e formante dello stesso sviluppo storico attraverso le grandi personalità, appunto le *Gestalten*, che vengono a costituirlo.

È in questa prospettiva, quella appunto della *Gestaltbiographie*, che l'idea appare così nella sua natura essenzialmente iconico-estetica, in quanto immagine-fondamento di una visione della storia come 'progredire vivente', fondata su una concezione del tempo a irradiazione sferica, nella quale il tempo stesso e lo spazio giungono a convergere secondo un movimento di propagazione che "parte da un centro [...], che nella misura in cui penetra l'atmosfera, al contempo la trasforma con la sua forza specifica insieme al materiale che vi si trova", e che in tal modo "elimina la contraddizione fra l'elemento spaziale e l'elemento temporale di una figura, fra la forma plasmata e lo sviluppo vivente [...] poiché – continua Gundolf – nel penetrare, nell'irradiare e nel trasformare abbiamo la funzione temporale, nella sfericità la funzione spaziale della forza plasmatrice"⁴⁶.

È in questo senso che secondo Kahler, esponente del *George-Kreis* nella polemica weberiana sulla scienza, la storia va intesa in analogia con il movimento del mare, cioè secondo "un movimento in sé, un movimento eterno, non faticoso e privo di futuro", che svela la stabilità del cosmo arcaico, e "che me-

45 *Ivi*, p. 18.

46 *Ivi*, pp. 14-15.

dianete il vincolo di una sostanza prima ed eterna [...] si curva a volta al di sopra di ogni cosa terrena”⁴⁷.

La prospettiva di filosofia della storia nella quale il *Kreis* concepisce la possibilità di riconoscere il ruolo fondamentale creativo dell’idea-*Denkbild*, sembra esaltare la funzione estetica di quest’ultima, e, attraverso questa dimensione, definire lo statuto dell’arte, della *techne*, nel rapporto con la sfera più ampiamente ‘politica’. A questa visione Friedemann perviene rinsaldando quel legame fra dimensione creativa e culto che investe la natura duplice dell’idea, come pensiero e come immagine, come processualità del pensiero e come stabilità della sostanza, che sembra portare anche a una riformulazione decisiva della sua celebre condanna all’arte (come *techne* per l’appunto) e alla *mimesis*.

La premessa del discorso di Friedemann è la possibilità, secondo lui da Platone più volte affermata e sostenuta, anche se talvolta in modo implicito, di riconoscere, per così dire, un concetto superiore della *Kunst*, fondato sul ‘simbolo del culto’, cioè sulla specificazione collettiva, comunitaria e universale dell’arte, che, in quanto forma, si presenta come “l’incarnazione di un movimento di rotazione spirituale, che viene tuttavia benedetto dal popolo [...] all’interno di un processo comune”⁴⁸. È proprio pertanto il recupero di quel legame con la dimensione religiosa e collettiva che Platone dichiara esplicitamente come prerogativa della *poiesis*⁴⁹, che può trasformare a sua

47 Kahler (1996), p. 113.

48 Friedemann (2012), p. 379.

49 Si veda per esempio la trattazione del rapporto fra *poiesis* e invasamento religioso che Platone compie nello *Ione*, legame che, come noto, distingue la

volta anche la dimensione più specificamente artistica in un'espressione autentica dello spirito, laddove, invece, la *techne* di per sé intesa ha inizio, come afferma Friedemann, solo dove assistiamo alla disgregazione del culto e di quel senso della comunità su cui veniva a fondarsi la sapienza antica. In tal senso risulta più chiaro come la necessità di bandire ogni giudizio singolo che contraddistingue la dimensione simbolica dell'arte nella sua dimensione figurativa abbia una sua ragione, in Platone⁵⁰, nel fatto che non è il sentimento o la gradevolezza a determinarne il valore, ma, come afferma Friedemann, "l'impulso vitale per lo Stato formato in senso culturale"⁵¹. È l'idea, come prodotto e causa al contempo della comunità, a fondare lo Stato, a rappresentarlo quasi come un essere vivente e, a esso intimamente connesse, le forme dell'arte culturale, anche quelle dell'arte figurativa e mimetica, che in tal modo è resa 'simbolo del Tutto'⁵². La critica platonica alla *mimesis* è allora rivolta ad arginarne la sua forza disgregante in relazione al nesso immagine-pensiero e alla dimensione corporea dell'idea. È infatti l'idea, il *Denkbild*, ancora, a rendere lo Stato come un'opera d'arte, svolgendo quel ruolo autenticamente formativo, che, nella lettura estetizzante di Friedemann, esalta la visione platonica-

stessa *poiesis* dalla *techne*, cfr. sul tema il già citato Tatarkiewicz (1997) e Carchia (1999), in particolare pp. 59-101.

50 A differenza della tradizione estetica moderna, da Baumgarten in avanti, in particolare modo in Kant.

51 Friedemann (2012), p. 381.

52 L'autore cita qui significativamente il concetto di 'opera d'arte totale' di Wagner, quell'opera, come afferma che «unirà tutte le arti, altrimenti separate, fino a farne quell'unica forma che viene ad abbracciare il divino e tutto ciò che è visibile» (*ibidem*, p. 383).

ca delle *Leggi*, allorquando la stessa città viene presentata come “un’incarnazione della vita più bella e più nobile, e questa la chiamiamo la tragedia più vera e autentica. Dunque – continua Platone – poeti siete voi e poeti siamo noi, autori del medesimo genere di opere, vostri antagonisti e concorrenti nell’arte del dramma più bello, quello che solo una legge vera può realizzare”⁵³.

Proprio attraverso la lettura platonica di Friedemann e del *Kreis* l’agire artistico, che si appropria di una dimensione assolutamente oggettiva e culturale, può divenire la fonte di una vera e propria ‘poetica delle idee’, fondata in quella dimensione del *Bild* e del *Denken* che esprime la dinamicità che sussiste fra l’oggettività e la stabilità delle forme-immagini del pensiero e il suo instancabile processo costitutivo e operativo⁵⁴: il *Denkbild* diviene così archetipo e principio costitutivo del processo formativo e creativo, colto però nella sua dimensione organica, vitale e corporea, così come George stesso esplicita in un tardo frammento di *Tage und Taten*: “Lo scorrere della nostra vita (ritmo) – afferma il poeta – richiede, al di fuori di noi, l’archetipo [*Urbild*], che nelle molte forme umane spesso trova un’incarnazione per singoli tratti e solo temporaneamente e in modo ap-

53 Cit. da *Leggi* 817b, tr. it. di G. Reale, in Platone (2008), p. 1618, con qualche modifica.

54 È lo stesso Friedrich Schlegel a specificare il legame fra la poetica classicoromantica “secondo idee” e Platone quando, in riferimento a Goethe, afferma: «La maniera in cui Goethe compone si può dire un comporre secondo idee, nello stesso senso in cui Platone esorta a vivere secondo idee». Schlegel (2000), p. 785. Per una ricostruzione del tema della ‘poetica delle idee’ nel contesto del *George-Kreis* con particolare riferimento alla sua lettura della questione della forma, cfr. il già citato Lacchin (2006), in particolare pp. 116-122.

prossimativo. Non vi è altra spiegazione né per l'Amata dantesca, né per l'Amico shakespeariano. Ricerare la Beatrice reale e il W.H. reale è un gioco degli interpreti"⁵⁵.

È per questo così che proprio all'interno della dialettica fra pensiero e immagine viene allora a definirsi nel *Kreis* tutta la potenza trasformante e metamorfica dell'arte nei confronti della vita, tutta la sua capacità di riconnettere l'uomo a quei fondamenti originari dai quali la modernità lo ha tragicamente strappato, in un recupero di un senso della celebrazione che riconsegna all'arte stessa il suo iniziale significato mitico-simbolico. Proprio a conclusione del suo testo, Friedemann infatti afferma:

Così questo discorso vuole presentarsi anche come un'immagine, non solo come un sapere, non vuole aumentare la conoscenza, ma trasformare la vita, dove essa è ancora in grado di divenire veramente platonica: concentrare ciò che è stato pensato e contemplato fino a trasformarlo in opera e in azione e assicurare al centro ardente dell'anima la forza di poter credere, lottando con l'antico dio ormai in decadenza, nel nuovo dio appena nato e di celebrare il suo regno come "simbolo dell'eterno, come dio sensibile"⁵⁶.

⁵⁵ *Kunst und menschliches Urbild*, tr. it. in George (2016), pp. 197-198.

⁵⁶ Friedemann (2012), p. 399. L'ultima citazione è tratta dal *Timeo*.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Th.W (1976): “*Einbahnstraße*” di Benjamin, tr. it. di F. Volpi, in «Nuova Corrente», 71, pp. 303-309.
- Aler, J. (1947): *Im Spiegel der Form. Stilkritische Wege zur Deutung von Stefan Georges Maximindichtung*, Amsterdam: Hertzberger.
- Andreae, W. (1922): Platons Philosophie in seinen Briefen, in «Philologus», LXXVIII, pp. 34-87.
- Benjamin, W. (1982): *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti (1919-1922)*, tr. it. di C. Colaiacomo, Torino: Einaudi.
- Boehring, R. (1935): *Platon*, Breslau: Hirt.
- Boehring, R. (1965): *Erwiger Augenblick*, Düsseldorf-München: Küpper.
- Brecht, F.J. (1929): *Platon und der George-Kreis*, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Carchia, G. (1999): *L'estetica antica*, Roma-Bari: Laterza.
- Eckermann, J.P. (1957): *Colloqui con il Goethe*, a cura di G.V. Amoretti, Torino: UTET.
- Franzini, E. (2012): *Introduzione all'estetica*, Bologna: Il Mulino.
- Friedemann, H. (2012): *Platone. La sua forma*, a cura di G. Lacchin, Milano: Bompiani.
- Gadamer, H.G. (1993): “Die Wirkung Stefan Georges auf die Wissenschaft”, in Idem: *Gesammelte Werke*, 9, II, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), pp. 258-270.

- George, S. (1984): *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, a cura di G.P. Landmann, Stuttgart: Klett-Cotta.
- George, S. (2016): *Prose d'arte e di letteratura, Introduzioni ai 'Fogli per l'arte' e Giorni e Opere*, a cura di G. Lacchin, tr. it. di G. Lacchin e M.L. Roli, Lugano: Agorà & CO.
- Gundolf, F. (1907): "Über die romantische Schule", introduzione a *Romantiker-Briefe*, Jena: Diederichs.
- Gundolf, F. (1914): *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin: Bondi.
- Gundolf, F. (1921): *George*, Berlin: Bondi.
- Hildebrandt, K. (1910): *Hellas und Wilamowitz (Zum Ethos der Tragödie)*, in «Jahrbuch für die geistige Bewegung», I, pp. 64-117.
- Hildebrandt, K. (1911): *Romantisch und Dionysisch*, in «Jahrbuch für die geistige Bewegung», II, pp. 89-115.
- Hildebrandt, K. (1933): *Platone. La lotta dello spirito per la potenza*, tr. it. di G. Colli, Torino: Einaudi.
- Hildebrandt, K. (1960): *Das Werk Stefan Georges*, Hamburg: Hauswedell.
- Hildebrandt, K. (1965): *Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis*, Bonn: Bouvier.
- Kahler, E. (1996): *La professione della scienza*, a cura di E. Masimilla, introduzione di F. Tessitore, Napoli: E.S.I.
- Lacchin, G. (2004): *Morfologia e storia delle forze. Spengler nel contesto della "Gestaltgeschichte"*, in «Filosofia dell'arte», III, 2004, *Oswald Spengler. Tramonto e metamorfosi dell'Occidente*, pp. 225-233.

- Lacchin, G. (2006): *Stefan George e l'antichità. Lineamenti di una filosofia dell'arte*, Lugano: University Words.
- Lacchin, (2012): "Platone come forma. Il nuovo mito della doricità nella Plato-Forschung del Kreis di Stefan George", in: Friedemann (2012), pp. VII-LXXXV.
- Lehnen, L. (2002): *Politik der Dichtung: George und Mallarmé. Vorschläge für eine Neubewertung ihres Verhältnisses*, in «George-Jahrbuch», 4, 2002, pp. 1-35.
- Lehnen, L. (2010): *Mallarmé e Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Paris: PUPS.
- Massimilla, E. (2000): "Sull'utilità e sul danno della vecchia e della nuova scienza per la vita: Erich von Kahler contro Max Weber", in Idem: *Intorno a Weber. Scienza, vita e valori nella polemica su Wissenschaft als Beruf*, Napoli: Liguori, pp. 21-75.
- Müller-Michaels, H. (1996): *Denkbilder. Zu Geschichte und Didaktischem Nutzem einer literarischer Kategorie*, in «Deutschunterricht», 49, pp. 114 -122.
- Novalis (1993): *Allgemeines Brouillon*, in Idem: *Opera filosofica*, a cura di F. Desideri e G. Moretti, Torino: Einaudi.
- Pareyson, L. (1996): *Estetica. Teoria della formatività*, Milano: Bompiani.
- Pinto, V. (2001): "Un ethos artisticamente configurato": etico ed estetico nel confronto di Troeltsch con Simmel e il George-Kreis, in Troeltsch, E.: *La rivoluzione nella scienza*, a cura di V. Pinto, Napoli: Guida, pp. 53-103.
- Platone (2008): *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano: Bompiani.

- Roli, M.L. (1989): "Stefan George traduttore di D'Annunzio", in: *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano: Guerini, pp. 405-415.
- Rossi, F. (2011): *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rovagnati, R. (1989): "D'Annunzio nella traduzione di George: dal fascino dell'ambiguo al ritmo deciso della misura", in: *Sulla traduzione letteraria. Contributi alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie in Italia*, a cura di M.G. Saibene, Milano: Cisalpino-Goliardica, pp. 97-117.
- Salin, E. (1921): *Platon und die griechische Utopie*, München-Leipzig: Duncker & Humblot.
- Scheier, C.A. (1997): *Maximins Lichtung. Philosophische Bemerkungen zu Georges Gott*, in «George-Jahrbuch», 1, 1996-1997, pp. 80-106.
- Schlaffer, H. (1986): "Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie", in: *Parabel*, a cura di T. Elm e H.H. Hiebel, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 174-194.
- Schlegel, F. (1998): *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino: Einaudi.
- Schlegel, F., (2000): *Dialogo sulla poesia*, tr. it. di D. Mazza, in: *Athenaeum (1798-1800). La rivista di August Wilhelm e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, tr. it. di E. Agazzi e D. Mazza, Milano: Sansoni.
- Schlegel, F. (2009): *Sullo studio della poesia greca. I Greci e i Romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, a cura di G. Lacchin, presentazione di F. Vercellone, Milano: Mimesis.

- Singer, K. (1920): *Platon und das Griechentum*, Heidelberg: Weiss.
- Singer, K. (1927): *Platon der Gründer*, München: Beck.
- Singer, K. (1931): *Platon und die europäische Entscheidung*, Hamburg: Saucke & Co.
- Stottmeister, J. (2007): *Pythagoreische Elemente in Stefan Georges Maximin-Kult*, in «George-Jahrbuch», 6, pp. 122-149.
- Szondi, P. (2001): “Antico e moderno nell’età di Goethe”, in Idem: *Poetica e filosofia della storia*, a cura di G. Gilodi e F. Vercellone, Torino: Einaudi.
- Tatarkiewicz, W. (1997): *Storia di sei idee*, a cura di K. Jaworska, tr. it. di O. Burba e K. Jaworska, Palermo: Aesthetica.
- Wolters, F. (1909): *Herrschaft und Dienst*, in «Blätter für die Kunst», VIII, pp. 133-138.

