

STUDIES
IN
NEO-KANTIANISM
9

Kuno Fischer

Schiller filosofo

Presentazione di Chiara Russo Krauss
Saggio introduttivo di Sabato Danzilli
Traduzione di Lorenzo Licciardi

Federico II University Press
fedOA Press

STUDIES IN NEO-KANTIANISM/9

SERIES EDITORS

Giovanni Morrone Università della Campania “L. Vanvitelli”

Roberto Redaelli Università degli Studi di Milano

EDITORIAL BOARD

Stefano Besoli Università di Bologna

Giuseppe D’Anna Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Carmine Di Martino Università degli Studi di Milano

Anna Donise Università di Napoli Federico II

Luca Guidetti Università di Bologna

Andreas Funke Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Christian Krijnen Vrije Universiteit Amsterdam

Sebastian Luft Universität Paderborn

Felice Masi Università di Napoli Federico II

Edoardo Massimilla Università di Napoli Federico II

Peter-Ulrich Merz-Benz Universität Zürich

Domenico Spinosa Università di Studi dell’Aquila

Andrea Staiti Università di Parma

Jing Zhao Beijing Huagong University

EDITORIAL STAFF

Sabato Danzilli Università di Catania

Schiller filosofo / Kuno Fischer ; presentazione di Chiara Russo Krauss ; saggio introduttivo di Sabato Danzilli ; traduzione di Lorenzo Licciardi. – Napoli : FedOAPress, 2025. – 109 p. ; 24 cm. – (Studies in Neo-Kantianism ; 9)

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-395-0

DOI: 10.6093/978-88-6887-395-0

All books published in this series are subject to full peer review prior to final acceptance.



Questo volume è pubblicato nell'ambito del progetto PRIN 2022 "The neo-Kantian reception of Schiller between Platonism and Kantianism" (2022N2WTM4), finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU.

© 2025 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Kuno Fischer

Schiller filosofo

Presentazione di Chiara Russo Krauss
Saggio introduttivo di Sabato Danzilli
Traduzione di Lorenzo Licciardi

Federico II University Press



fedOA Press

Indice

Chiara Russo Krauss, <i>Presentazione</i>	7
Sabato Danzilli, <i>Kuno Fischer e il ruolo di Schiller nella storia della filosofia tedesca</i>	13
Lorenzo Licciardi, <i>Nota introduttiva del traduttore</i>	25
SCHILLER FILOSOFO, di Kuno Fischer	
Prefazione	31
[Saluti istituzionali]	33
I. Il periodo filosofico di Schiller: punti di demarcazione	35
II. La filosofia kantiana: il punto di vista morale e il punto di vista estetico	37
III. La filosofia di Schiller prima della scoperta di Kant. Le sue autoconfessioni filosofiche	41
IV. Il punto di vista estetico <i>al di sotto di</i> quello morale. L'arte come educazione morale dell'umanità	47
V. L'arte dal punto di vista della morale	53
VI. Il punto di vista estetico <i>accanto a</i> quello morale. Il bello e il sublime	61
VII. Il punto di vista estetico <i>al di sopra di</i> quello morale. L'arte come educazione estetica dell'umanità	69
VIII. La formazione estetica nell'ambito della scienza e della morale	81
IX. La poetica, ovvero la teoria dell'arte di scrivere	85
X. La vita estetica, ovvero l'ideale umano. Ideale e vita	101
XI. Conclusione	109

Presentazione

CHIARA RUSSO KRAUSS

Dal momento in cui raggiunse il successo con la sua prima opera teatrale, *I Masnadieri*, nel 1782, Schiller è sempre stato una figura centrale nella letteratura tedesca. Già tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, studiare le sue opere, assistere alle messe in scena dei suoi drammi e citare versi delle sue poesie erano diventati parte integrante del *Deutschtum*, il modo d'essere del popolo tedesco. Tuttavia, fu solo nella seconda metà del diciannovesimo secolo che gli scritti più prettamente *filosofici* di Schiller cominciarono ad essere considerati come sforzi teorici degni di considerazione in quanto tali, e non solo come strumenti interpretativi per far luce sulla sua opera letteraria¹.

La riscoperta della filosofia di Schiller iniziò intorno al 1859, anno dello *Schillerfest* (o *Schillerfeier*), che si tenne dall'8 al 10 novembre in occasione del centenario della nascita. L'evento fu festeggiato nelle scuole e nelle università tedesche, nonché attraverso pubblicazioni commemorative, letture all'aperto, discorsi, fiaccolate e concorsi letterari, sia in Germania che presso le comunità tedesche all'estero (ad esempio in Nord America)². Per la Germania, fu la prima grande celebrazione in onore di un poeta, dato che il centenario della nascita di Goethe nel 1849 era passato relativamente inosservato, principalmente a causa del clima politico e sociale dell'epoca, ancora influenzato dalle rivolte del 1848. Per questo motivo, lo *Schillerfest* voleva essere, e fu, un evento di importanza non solo culturale, ma anche politica. A dieci anni dal conflitto, l'obbiettivo era unire il Paese e il popolo tedesco attorno alla figura del "poeta nazionale" Schiller. Come scrisse Rudolf Haym: «È stata principalmente una festa nazionale. La nazione tedesca ha mostrato che, per quanto lacerata all'esterno, essa è indistruttibile all'interno, e che i simboli della sua unità le sono cari più di ogni altra cosa»³.

¹ Si vedano L. Sharpe, *Schiller's Aesthetic Essays. Two Centuries of Criticism*, Camden House, Columbia, 1995, pp. 20 sgg.; G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, Laterza, Bari, 2012, pp. 156 sgg.

² Si veda Th. Logge, *Zur medialen Konstruktion des Nationalen: die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2014.

³ R. Haym, *Schiller an seinem hundertjährigen Jubiläum*, in «Preussische Jahrbücher», 4, 1859, pp. 516-544, 626-664; poi pubblicato in Id., *Gesammelte Aufsätze*, Weidmann, Berlin, 1903, pp. 49-120, p. 118.

Già un anno prima dello *Schillerfest*, nel 1858, Kuno Fischer aveva tenuto e poi pubblicato la conferenza di cui rendiamo disponibile la traduzione, un'opera fondamentale per la riscoperta del pensiero teorico di Schiller, essendo stato il primo lavoro a dichiarare programmaticamente fin dal titolo il bisogno di dare al poeta tedesco piena dignità di *filosofo*. L'anno successivo, in occasione delle celebrazioni del Centenario, l'Accademia delle Scienze di Vienna indisse un concorso sul tema "Il rapporto di Schiller con la scienza", che diede lo slancio a una serie di pubblicazioni che indagavano il pensiero di Schiller, tra cui il saggio vincitore del giurista Karl Twesten, nonché gli scritti dello storico della letteratura Karl Tomaschek e del filosofo Friedrich Ueberweg⁴.

Il libro di Fisher e il Centenario segnarono quindi l'inizio di un rinnovato interesse per le idee di Schiller, interesse che continuò a crescere nei decenni successivi. Questo processo di riscoperta della filosofia di Schiller si accompagnò alla concomitante ascesa del movimento neokantiano, portando i due processi a intrecciarsi e sostenersi a vicenda. In un certo senso, già Kuno Fischer, pur non essendo un neokantiano nel senso stretto del termine, fu tra coloro che posero le condizioni per lo sviluppo di questa corrente culturale. Fischer riportò l'attenzione sulla filosofia di Kant nel suo tentativo di conciliarla con l'hegelismo, dando vita al seminale dibattito con Trendelenburg sull'interpretazione delle forme apriori kantiane, e facendo da maestro al capostipite della Scuola neokantiana del Baden, Wilhelm Windelband⁵.

L'invito del neokantismo a tornare "*Zurück zu Kant*" mirava a correggere il percorso errato che i pensatori idealisti avevano intrapreso a partire dalla filosofia kantiana. In questo contesto, la filosofia di Schiller era vista come una possibile rivisitazione alternativa delle idee di Kant, che sostituiva le costruzioni metafisiche con la creatività estetico-poetica. Per questo motivo, il kantismo di Schiller si presentava come un potenziale antidoto alla filosofia idealista.

Il neokantismo, però, non si sviluppò solo in opposizione all'idealismo, ma anche sulla spinta dell'esigenza di trovare una terza via nel *Materialismusstreit*, equidistante tanto dai sostenitori di una visione materialista del mondo, quanto dai difensori della vecchia metafisica cristiana⁶. Anche da questo punto di vista, Schiller rappresentava un possibile faro da seguire nella ricerca di questa terza via, dal momento che egli aveva lavorato tutta la vita per salvaguardare la dimensione ideale e spirituale dell'umanità, senza però perdere di vista la naturalità dell'uomo.

Per tutti questi motivi, nella seconda metà del diciannovesimo secolo diversi pensatori neokantiani – appartenenti a diverse scuole e correnti all'interno di questo

⁴ K. Twesten, *Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft*, Guttentag, Berlin, 1863; K. Tomaschek, *Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft*, Gerold, Wien, 1858; F. Ueberweg, *Schiller als Historiker und Philosoph*, hrsg. von M. Brasch, Reißner, Leipzig, 1884.

⁵ Sul tema si veda il volume F. Beiser, *The Genesis of Neo-Kantianism. 1796-1880*, Oxford University Press, Oxford, 2014, e in particolare il capitolo dedicato a Fischer, dal pregnante titolo "Kuno Fischer, Hegelian Neo-Kantian" (pp. 221 sgg.).

⁶ Si veda K. C. Köhnke, *The Rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy between Idealism and Positivism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, cit., pp. 95-96.

movimento culturale così complesso e multiforme – si interessarono a Schiller, contribuendo così alla sua affermazione non solo come poeta e drammaturgo, ma anche come filosofo a pieno titolo.

L'intreccio tra lo sviluppo del neokantismo e la riscoperta del pensiero di Schiller raggiunse il suo apice nel 1905, centenario della morte di Schiller. Per l'occasione, la rivista *Kant-Studien* – una delle principali voci del movimento neokantiano – pubblicò un numero speciale intitolato *Schiller als Philosoph und seine Beziehungen zu Kant* (Schiller come filosofo e il suo rapporto con Kant). Sebbene nessuno dei rappresentanti della Scuola di Marburgo (Hermann Cohen, Paul Natorp ed Ernst Cassirer) fosse tra i contributori del volume, l'elenco degli autori era comunque impressionante, con figure di spicco del movimento neokantiano quali Hans Vaihinger (anche direttore della rivista), Otto Liebmann, Jonas Cohn, Bruno Bauch, Wilhelm Windelband e Rudolf Eucken (che avrebbe vinto il Premio Nobel per la letteratura tre anni dopo, nel 1908).

A dispetto del fatto che questo intreccio tra Schiller e il neokantismo sia fondamentale per comprendere tanto la *Wirkungsgeschichte* di Schiller quanto la storia del movimento neokantiano, sono stati ben pochi gli studi su questo tema⁷. Questo libro è pubblicato nell'ambito del progetto di ricerca *The neo-Kantian reception of Schiller between Platonism and Kantianism*, concepito proprio con l'obiettivo di colmare questa lacuna nella letteratura. In prima battuta, il progetto mira quindi a riportare l'attenzione sul ruolo giocato dai neokantiani nella riscoperta dello Schiller filosofo, e sul modo in cui il pensiero schilleriano è stato fatto proprio dai rappresentanti del neokantismo. Tuttavia, dal momento che spesso l'interpretazione del pensiero di Schiller in senso kantiano è stata contrapposta alle sue letture in senso platonico e neoplatonico, un secondo obiettivo del progetto è mostrare come questi due paradigmi interpretativi non siano necessariamente in contrasto. Difatti, molti dei pensatori neokantiani impegnati nel recupero del pensiero di Schiller non consideravano il suo kantismo in contraddizione con il suo platonismo, né minimizzavano gli elementi platonici presenti nella sua filosofia. Una delle ragioni di ciò è che i pensatori neokantiani spesso cercavano al tempo stesso di fornire una lettura kantiana della stessa filosofia platonica, così che tanto Schiller, quanto Platone e il platonismo di Schiller erano tutti interpretati in un senso kantianizzante.

Il progetto di ricerca prevede cinque pubblicazioni: due collettanei (*Schiller e le sue fonti neo/Platoniche* e *The Neo-Kantian Reception of Schiller*) e tre traduzioni italiane di opere che hanno giocato un ruolo chiave nella riscoperta e appropriazione della filosofia di Schiller da parte dei neokantiani. La conferenza di Fischer *Schiller*

⁷ Oltre ai già citati lavori di Lesley Sharpe (*Schiller's Aesthetic Essays*, cit.) e Giovanna Pinna (*Introduzione a Schiller*, cit.), il principale scritto che menziona l'importanza dei neokantiani per la riscoperta della filosofia di Schiller è il capitolo conclusivo del libro di Frederick Beiser, *Schiller as Philosopher. A Re-Examination* (Clarendon, Oxford, 2005), intitolato "The Neo-Kantian Interpretation of Schiller" (pp. 268 sgg.). Lo scritto di Beiser è stata la principale ispirazione per lo sviluppo del progetto di ricerca.

filosofo, il saggio di Friedrich Albert Lange su *Le poesie filosofiche di Schiller*⁸, e per finire la raccolta di scritti di Ernst Cassirer, presentati col titolo redazionale *La vita della forma. Scritti su Schiller*⁹.

Queste tre opere segnano tre momenti chiave nel percorso di riscoperta della filosofia del poeta tedesco da parte dei neokantiani. *Schiller filosofo* rappresenta la fase aurorale, dal momento che Fischer stesso è un proto-neokantiano, e che il suo scritto è la primissima opera dedicata al pensiero di Schiller, occupandosi pertanto principalmente di ricostruirne in maniera organica i punti principali, per offrirli all'attenzione dei contemporanei. *Le poesie filosofiche di Schiller* esemplifica invece il ruolo determinante della ricezione del pensiero schilleriano per il passaggio da una prima fase del neokantismo – dominata dalla teoria della conoscenza e dalla lotta contro la metafisica – a una seconda fase più aperta a temi etici e alla filosofia della cultura. Come scrive Köhnke nel suo seminale lavoro sul neokantismo:

Fatta eccezione per le comunità religiose nonconformiste, Kant il filosofo morale, Kant il filosofo della storia, Kant il campione dell'Illuminismo, di fatto non aveva svolto alcun ruolo nel neokantismo degli anni Cinquanta dell'Ottocento: dopo le celebrazioni di Schiller [del 1859], tuttavia, si presentò la possibilità anche per la filosofia pratica di Kant di cominciare a esercitare un'influenza¹⁰.

Friedrich Albert Lange incarna proprio questo momento di transizione tra queste due fasi del neokantismo. Da una parte, Lange è infatti esponente di spicco di quel neokantismo “fisiologico” che proponeva una rilettura della *teoria della conoscenza* kantiana volta a radicare le forme apriori nell’“organizzazione psicofisica” dell'uomo. Dall'altra, Lange si fece promotore del recupero della *filosofia pratica kantiana*, servendosi proprio della reinterpretazione in senso estetico fornite da Schiller per disinnescare quelle implicazioni metafisiche che erano invece state sfruttate dagli idealisti per abbattere dall'interno i limiti del criticismo¹¹.

⁸ F. A. Lange, *Le poesie filosofiche di Schiller*, a cura di C. Russo Krauss, FedOA Press, Napoli, 2025. Il saggio di Lange *Einleitung und Kommentar zu Schillers philosophischen Gedichte* fu redatto in varie fasi della sua vita, a partire dagli anni '60 dell'Ottocento, ma rimase incompiuto e fu pubblicato postumo nel 1897, a cura di Otto Adolf Ellissen.

⁹ E. Cassirer, *La vita della forma. Scritti su Schiller*, a cura di L. Laino, FedOA Press, Napoli, 2025. La raccolta contiene i seguenti saggi: La metodica dell'idealismo negli scritti filosofici di Schiller (E. Cassirer, *Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften* [1921], in *Gesammelte Werke*, Bd. 9, *Aufsätze und kleine Schriften, 1902-1921*, a cura di M. Simon, Meiner, Hamburg, 2001, pp. 316-345); La visione filosofica del mondo di Schiller (Id., *Schillers philosophische Weltanschauung* [1920-1921], in *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 12, a cura di J. Fingerhut, P. Rubini, Meiner, Hamburg, 2015); Schiller e Shaftesbury (Id., *Schiller und Shaftesbury* [1935], in *Gesammelte Werke*, Bd 18, *Aufsätze und kleine Schriften, 1932-1935*, a cura di R. Becker, Meiner, Hamburg, 2004, pp. 333-352).

¹⁰ K. C. Köhnke, *The Rise of Neo-Kantianism*, cit., p. 118-119.

¹¹ Sul tema mi permetto di rimandare al mio saggio introduttivo per la traduzione del volume di Lange: C. Russo Krauss, *Il ruolo di Schiller nel neokantismo di Lange*, in F. A. Lange, *Le poesie filosofiche di Schiller*, cit., pp. 9-18.

Infine, la raccolta di saggi cassireriani *La vita della forma. Scritti su Schiller* esemplifica il momento culminante tanto del neokantismo, quanto della ricezione del pensiero di Schiller. Difatti, se Cassirer è uno dei massimi rappresentanti del movimento neokantiano, dall'altro è anche uno degli esponenti della sua fase conclusiva. "L'ultimo marburghese", come lo chiama il già citato Köhnke¹². Inoltre la lettura cassireriana di Schiller raccoglie e sintetizza diverse tendenze della ricezione neokantiana di Schiller, congiungendo il filone etico, estetico e storico-culturale che era stato decisivo nella riscoperta della filosofia del poeta, con interessi più squisitamente *erkenntnistheoretisch*.

Da quanto abbiamo detto si evince come il testo di Fischer che qui presentiamo in traduzione italiana costituisca un momento chiave della ricezione filosofica di Schiller. Non solo per il mero dato cronologico, essendo stato il primo, ma anche perché esso inaugura una tendenza tipica del neokantismo a far coincidere la validità filosofica di Schiller con il suo kantismo. In questo quadro interpretativo, le origini del pensiero schilleriano – che risalgono sino ai tempi della sua formazione ginnasiale alla *Karlschule*, e che si legano a interessi antropologici e a un approccio empiristico-fisiologico – vengono ignorate o ridimensionate, facendo coincidere lo Schiller-filosofo con gli scritti teorici elaborati dopo l'adozione del lessico e delle categorie kantiane¹³. In questo senso il testo di Fischer può essere visto come il momento fondativo di un vero e proprio «schema fischeriano» – come lo definisce Giovanni Morrone – «il quale legge Schiller come uno stadio intermedio e preparatorio, sospeso tra l'adozione del criticismo kantiano e la realizzazione dell'idealismo trascendentale»¹⁴.

¹² K. C. Köhnke, *The Rise of Neo-Kantianism*, cit., p. xii.

¹³ Sul tema si veda G. Morrone, *A "Disciple of Kant"? On the Strategies and Limits of the Baden Neo-Kantian Appropriation of Schiller*, in C. Russo Krauss (a cura di), *The Neo-Kantian Reception of Schiller*, FedOA Press, Napoli, 2025, pp. 89-108, in part. pp. 101 sgg.

¹⁴ Ivi, p. 101.

Kuno Fischer e il ruolo di Schiller nella storia della filosofia tedesca

SABATO DANZILLI

1. *Kuno Fischer e la "storia come sistema"*

Il testo qui presentato, nella traduzione italiana della sua prima edizione del 1858, *Schiller filosofo*, costituisce la seconda di tre conferenze che Kuno Fischer dedicherà al letterato tedesco, insieme a *Die Selbstbekenntnisse Schillers* (Le autoconfessioni di Schiller, 1858) e *Schiller als Komiker* (Schiller comico, 1861). Questi saggi, in cui Fischer si misura con l'intero orizzonte della vita e della produzione schilleriana, verranno quindi ripubblicati in una raccolta intitolata *Schiller-Schriften* (1891-1892), in una versione profondamente rielaborata e ampliata, come accade per molte opere di Fischer nella loro revisione.

Data l'assenza totale di scritti di Fischer nella nostra lingua, è necessario ripercorrere almeno brevemente alcuni nuclei della sua opera. Fischer (1824-1907) occupa una posizione nodale nella filosofia tedesca di metà Ottocento: professore a Jena e Heidelberg, è, come tipico per il secolo, insieme storico della filosofia e filosofo sistematico. Se il suo nome non può mancare in una storia della storiografia filosofica, data la vastità e la rilevanza della sua produzione storico-filosofica, non si può dimenticare l'importanza del suo tentativo di riforma della dialettica hegeliana per il successivo neoidealismo italiano, e in particolare per il filone che va da Bertrando Spaventa a Giovanni Gentile.

La sua opera maggiore, i ponderosi volumi della *Geschichte der neueren Philosophie* (Storia della filosofia moderna, 1852-1901), attesta l'ascendenza hegeliana di Fischer nella forma di una storiografia sistematico-genetica della ragione. Fin dall'impianto programmatico, la filosofia non vi è trattata come un aggregato di dottrine, bensì come un processo immanente che esige un'esposizione insieme genetica e concettuale. È questa la cifra che farà scuola nella storiografia filosofica: l'idea che tutto ciò che è umano (forme del sapere, valori, istituzioni) prenda figura nella storia e si renda intelligibile solo dentro contesti singolari, secondo un "olismo nominalista" che rifiuta tanto gli eterni archetipi quanto l'atomismo sociale dell'Illuminismo tardo. In tale visione, la filosofia deve comprendere l'universale attraverso il particolare, ma senza ridurre il particolare a un mero esempio dell'universale.

Il 1853 segna la cesura fondamentale nella vita e nel pensiero di Kuno Fischer. Dopo il *Lehrverbot* (divieto d'insegnamento) imposto dal teologo Schenkel e con-

fermato dal Ministero, che lo accusava di professare il “panteismo” e di predicare dall’aula universitaria di Heidelberg una religione razionalistica, Fischer rimase per tre anni nel limbo dell’esilio accademico. Lontano dall’insegnamento, ma non dall’attività intellettuale, egli si dedicò ai primi nuclei di quella che sarà la *Geschichte der neueren Philosophie* e al riesame della filosofia di Kant.

Fu un periodo di transizione: il filosofo che nel 1852 aveva ancora sostenuto una «filosofia dell’identità critica» (un Hegel correttamente reinterpretato «sotto il controllo di Kant»)¹ cominciò a percepire la fragilità del paradigma hegeliano, schiacciato tra lo scientismo positivista e il nichilismo antropologico dei post-feuerbachiani, e indebolito dalle critiche di Trendelenburg, Schelling, e Schopenhauer. La sua opera storiografica divenne allora il laboratorio in cui la storia della filosofia si fa strumento per la metamorfosi della filosofia post-idealistica.

La chiamata a Jena nel novembre 1856, sostenuta da figure come Alexander von Humboldt e Moritz Seebeck – «E così la piccola Jena ha salvato nuovamente l’onore della Germania», scrisse Humboldt a un amico² – ebbe una risonanza simbolica enorme, paragonata dai contemporanei al ritorno di Wolff a Halle nel 1740. Da quel momento Fischer iniziò a costruire un nuovo equilibrio tra Hegel e Kant. Le sue conferenze jenesi sulla *Clavis kantiana* (1858) e sul problema della conoscenza riflettono infatti già questa mutazione profonda³. Nel grande libro *Kant’s Leben und die Grundlage seiner Lehre* (La vita di Kant e i fondamenti della sua dottrina, 1860), che raccoglie queste conferenze, la questione della *Lebensfrage* della filosofia, della sopravvivenza stessa della filosofia nell’epoca del rapido sviluppo delle scienze empiriche (tra cui anche la psicologia, che invadeva spazi fino ad allora presidiati dalla speculazione filosofica) viene ricondotta al gesto critico kantiano come unica via di salvezza.

Kant’s Leben und die Grundlage seiner Lehre rappresenta, secondo Beiser, «una pietra miliare nella storia del neokantismo – e a buon diritto»⁴. Difatti, non si tratta solo di un’introduzione divulgativa, ma di una vera e propria *professione di fede critica*. Fischer individua in Kant il «salvatore della filosofia», l’“Immanuel” destinato a condurla fuori dal deserto in cui l’avevano lasciata le macerie dei sistemi idealistici⁵. In un linguaggio accessibile ma rigoroso, egli restituisce al criticismo la dignità di scienza del sapere stesso, e una visione della filosofia come distinta e autonoma rispetto alle scienze empiriche.

¹ K. Fischer, *Logik Und Metaphysik, oder Wissenschaftslehre* [1852], a cura di H.-G. Gadamer, Manutius, Heidelberg, 1998, p. 6.

² H. Falkenheim, *Kuno Fischer*, in «Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog», 12 (1907), p. 272.

³ K. Fischer, *Clavis kantiana, qua via Immanuel Kant philosophiae criticae elementa invenerit*, Schreiber, Jena, 1858.

⁴ F. C. Beiser, *The Genesis of Neo-Kantianism. 1796-1880*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 303.

⁵ *Ibid.*

Queste conferenze, tenute da Fischer nel palazzo della granduchessa di Sassonia-Weimar, furono un evento pubblico e culturale di grande risonanza e inaugurarono la rinascita del kantismo come corrente determinante della filosofia tedesca. Fischer le struttura attorno a tre nuclei tematici: il carattere di Kant, il problema della conoscenza, la dottrina dello spazio e del tempo. In esse, la domanda “che cosa ne sarà della filosofia?” trova risposta non più nella logica speculativa, ma nel “problema della conoscenza”. È un gesto fondativo per il programma del neokantismo.

La seconda lezione, dedicata al problema della conoscenza, costituisce infatti un luogo classico della concezione neokantiana della filosofia. Fischer formula, infatti, una triplice alternativa epistemologica: accettare la possibilità della conoscenza per fede (dogmatismo), negarla (scetticismo), o indagarla criticamente (critica); e conclude che solo la terza via resta aperta, per citare il Kant dell'ultima pagina della *Kritik der reinen Vernunft*: «La via critica è l'unica che rimane ancora aperta»⁶.

2. 1858: Schiller come “filosofo della conciliazione”

Il movimento neokantiano, che trasformò profondamente il panorama filosofico tedesco nella metà dell'Ottocento, seguì nella fase iniziale un percorso molto più complesso di quanto le narrazioni lineari della storiografia tradizionale lascino intendere. Il saggio *Schiller filosofo* nasce a Jena nel 1858, nel clima culturale che precede le celebrazioni del centenario schilleriano dell'anno successivo. Mentre Schiller era da tempo celebrato come uno dei massimi poeti tedeschi, i suoi scritti teorici divennero oggetto di rinnovata attenzione nel contesto della rivalutazione storica e sistematica di Kant e della sua eredità. L'opera di Fischer è pertanto a un tempo filologica e qualcosa di più: essa mira a sottrarre Schiller alla dimensione puramente letteraria per restituirlo alla storia della filosofia tedesca come figura di mediazione, tra etica ed estetica, tra libertà e natura, tra Kant e Goethe. Oltre Fischer, anche Friedrich Ueberweg sostenne nel 1859 la necessità di un approccio comprensivo che integrasse gli scritti filosofici, storici e poetici del poeta. Insieme a Friedrich Albert Lange, autore della *Storia del materialismo* (1866) e tra le figure fondative della rinascita kantiana, questi autori contribuirono in modo decisivo a delineare il nuovo orizzonte di questa lettura. In questa prospettiva, l'opera del 1858 non va letta con la luce delle monografie nel senso moderno accademico del termine, ma come il tentativo di scrivere, attraverso la figura di Schiller, un capitolo della storia della ragione. La filosofia di Schiller si configura come la risposta a una duplice crisi della modernità: da un lato il materialismo e lo scetticismo del primo Illuminismo, dall'altro lo squarcio post-rivoluzionario della realtà europea.

L'idea determinante è la bellezza: in essa si riconciliano libertà e necessità, *Moralität* e *Natur*, e l'educazione (*Bildung*) estetica diventa il principio trascendentale della convivenza civile. Ciò avviene attraverso un triplice registro:

⁶ I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di C. Esposito, Bompiani, Milano, 2004, A 856, B 884.

- a) un'etica della forma vivente, dove l'ideale morale non si oppone al sensibile, ma lo trasfigura in grazia (*Anmut*);
- b) una teoria della libertà estetica come esercizio senza costrizione, che prepara la libertà pratica;
- c) una filosofia politica implicita, culminante nello Stato estetico, ossia una costituzione delle relazioni in cui la coazione è sospesa per lasciare spazio alla formazione integrale.

In questo snodo interpretativo, come ricostruisce Beiser, l'educazione estetica, lungi dall'essere un mero programma pedagogico, si configura come un vero e proprio esame *trascendentale dell'esperienza culturale*, nella quale il gioco (*Spieltrieb*) media tra l'impulso sensibile e quello formale, e la bellezza assurge a condizione di possibilità tanto dell'unità interiore della persona quanto della coesione etico-politica della comunità.

Nel ricostruire l'avvicinamento di Schiller alla filosofia, Fischer, dal canto suo, legge tale movimento *sub specie historiae*: l'unità di poesia e pensiero viene reinterpretata come un itinerario di ascesa verso Kant, ossia come il percorso attraverso cui la ragione moderna si manifesta non più nella forma del sistema, ma nella forma storica dello stile, vale a dire come configurazione vivente della libertà nello spazio della cultura.

Quando Kuno Fischer tenne la sua conferenza su Schiller nella sala della "Rose" di Jena il 10 marzo 1858, la città possedeva già un valore simbolico unico nella topografia spirituale dell'idealismo e del post-idealismo tedeschi. E nella stessa sala Fischer aveva già tenuto una relazione su "Le autoconfessioni di Schiller", il 4 marzo 1857, come ricorda lui stesso brevemente proprio in apertura del testo. Fu a Jena, poi, che Schiller, negli anni Novanta del Settecento, condusse la sua attività filosofica più intensa, elaborando gli scritti estetici che, secondo Fischer, gli consentirono «l'ascesa verso le vette classiche della poesia»⁷. Questo periodo – che segna il passaggio dai lavori giovanili, come il *Don Carlos*, alla «padronanza poetica» dei grandi drammi classici, a cominciare dal *Wallenstein*⁸ – viene da Fischer interpretato come una fase filosofica autonoma, delimitata cronologicamente dal *Don Carlos* e dal *Wallenstein*, ma caratterizzata intrinsecamente da due poemetti didascalici: *Gli artisti* all'inizio e *L'ideale e la vita* alla fine.

Fischer afferma che, nel primo poema, Schiller «si spogliò della poesia per filosofare», mentre nel secondo «si spogliò della filosofia per tornare a poetare»⁹ – due estremi che circoscrivono la fase di maturazione del suo pensiero. L'intervallo jenesè non rappresenta, in questa prospettiva, un semplice intermezzo nella carriera poetica di Schiller, bensì una tappa necessaria del suo sviluppo artistico e spirituale.

Collocando Schiller in questa funzione di mediazione, Fischer lo emancipa da un inquadramento meramente kantiano. Egli riconosce che la formazione filosofica

⁷ Infra, p. 35

⁸ Ivi.

⁹ Ivi. Trad. modificata.

di Schiller fu profondamente segnata dalla *Critica del giudizio*, ma sottolinea che il poeta «portò avanti» le scoperte estetiche di Kant fino ad affrontare le opposizioni irrisolte della filosofia critica. Tra queste, spicca, nella ricostruzione fischeriana, la tensione tra *Pflicht* (dovere) e *Neigung* (inclinazione), descritta come un'«opposizione netta e inesorabile» nel pensiero kantiano, dove la virtù esige il «sacrificio dell'inclinazione»¹⁰.

Nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, la mediazione tra impulso sensibile e impulso razionale non rappresenta soltanto un motivo antropologico o pedagogico, ma un gesto filosofico deliberato all'interno del dibattito post-kantiano su libertà e natura – un dibattito che coinvolge figure come Jacobi, Reinhold e Fichte. Ciò che distingue Fischer è la capacità di sistematizzare e storicizzare tale gesto: egli fa di Schiller il pensatore che «si posizionò a metà strada» tra Kant e Goethe, attraversando lo «spazio intellettuale» che li separa, e trasformando così il progetto estetico schilleriano in un momento costitutivo dello sviluppo storico della filosofia tedesca moderna¹¹.

3. *Struttura e ragioni del testo del 1858*

Per orientare il lettore, è utile presentare la struttura del volume, che Fischer articola in un rigoroso percorso tematico, come testimonia l'indice originale:

- I. Il periodo filosofico di Schiller: punti di demarcazione
- II. La filosofia kantiana: il punto di vista morale e il punto di vista estetico
- III. La filosofia di Schiller prima della scoperta di Kant. Le sue autoconfessioni filosofiche
- IV. Il punto di vista estetico al di sotto di quello morale. L'arte come educazione morale dell'umanità
- V. L'arte dal punto di vista della morale (Il tragico; La compassione tragica; Il patetico; Il sublime)
- VI. Il punto di vista estetico accanto a quello morale. Il bello e il sublime (La bellezza naturale; La grazia; Grazia e dignità; Differenza tra giudizio estetico e morale; L'armonia etica)
- VII. Il punto di vista estetico al di sopra di quello morale. L'arte come educazione estetica dell'umanità (L'educazione estetica; Istinto della materia e istinto della forma; Istinto del gioco; Lo stato estetico; L'armonia estetica; La bella eticità)
- VIII. La formazione estetica nell'ambito della scienza e della morale
- IX. La poetica, ovvero teoria dell'arte di scrivere (L'ingenuo e il sentimentale; L'antico e il moderno; Schiller poeta sentimentale; La poesia satirica e la poesia elegiaca; L'idillio come sommo compito poetico)
- X. La vita estetica, ovvero l'ideale umano. Ideale e vita
- XI. Conclusione

¹⁰ Infra, p. 38.

¹¹ Infra, p. 67.

Il filo espositivo del saggio segue pertanto un percorso: dall'iniziale subordinazione dell'arte a un fine etico, passando per una fase di equilibrio, fino alla piena autonomia e superiorità del punto di vista estetico come compimento dell'umanità.

La linea interpretativa dello *Schiller filosofo* del 1858 prende forma in una triplice mossa concettuale:

- 1) Contro la riduzione alla letteratura, Fischer riconosce in Schiller non un poeta prestato alla filosofia, ma un pensatore a pieno titolo. La poesia diviene, nella sua lettura, una modalità di pensiero speculativo mediato dalla forma. Questa prospettiva è produttiva anche rispetto alla modifica al kantismo operata da Schiller, poiché chiarisce il nesso tra universalità del giudizio estetico, formazione del carattere morale e libertà come sviluppo delle potenze umane.
- 2) Contro l'interpretazione moralista del kantismo – già avvertita criticamente da Schiller stesso – Fischer insiste sul nesso interno tra *Würde* e *Anmut*: la dignità non sopprime la grazia, ma ne rappresenta il compimento morale. L'azione morale non è pura intenzionalità del soggetto, bensì stile del carattere, ossia manifestazione sensibile della libertà spirituale. In questa prospettiva, la virtù si fa figura estetica dell'autonomia: la moralità non reprime la natura, ma la eleva.
- 3) Contro la curvatura naturalistica del suo tempo, Fischer attribuisce all'estetico una funzione assolutamente costitutiva. L'esperienza della bellezza non è un epifenomeno dell'evoluzione culturale, ma la vera e propria condizione educativa per la libertà storica. In tal modo Schiller viene inserito, in chiave anticipatrice, nell'asse storico di un'interpretazione della libertà non come mero postulato della ragione pratica, ma come forma vissuta della cultura.

Il testo cambia progressivamente il fuoco dal punto di vista morale a quello estetico. Inizialmente, l'arte è esaminata come un potente strumento per l'educazione morale dell'umanità. La tragedia, in particolare, mostra la rappresentazione artistica dell'ideale etico, dove la sofferenza dell'eroe manifesta la libertà dello spirito contro le inclinazioni sensibili. In quest'approccio, Schiller moralizza la poetica aristotelica, privilegiando la compassione tragica rispetto al timore e identificando nel sublime morale la più alta forma di esperienza estetica.

Nel prosieguo, emerge il punto di vista estetico come istanza autonoma. Concetti come grazia e dignità non indicano in tale senso un conflitto, ma una possibile conciliazione tra natura sensibile e libertà morale. Fischer sottolinea come Schiller arrivi a distinguere nettamente il giudizio estetico da quello morale, mostrando come un'azione possa essere valutata diversamente sui due piani e criticando il "volgare" e il "basso" come categorie estetiche negative, definite dall'assenza dello spirito nella forma.

Il perno di questo percorso trova la sua manifestazione compiuta nel concetto di educazione estetica, che rappresenta il passaggio necessario fra lo "Stato di necessità" e lo "Stato di ragione". È attraverso l'attività del gioco che l'essere umano accede a quello "Stato estetico" nel quale tutte le sue facoltà si sviluppano in armonia e in equilibrio reciproco. In tale condizione di libertà compiuta, la natura sensibile e la ragione si riconciliano, e l'umanità realizza la propria compiutezza.

Nel periodo jenese (1789-1796), nella quale maturano *Grazia e dignità* e le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, il filo conduttore dell'elaborazione schilleriana, come la interpreta Fischer, consiste nella trasformazione della libertà: la realizzazione oggettiva dell'armonia interiore diventa da pathos morale forma estetica della vita.

Ma la composizione delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* è collocata da Fischer entro un quadro storico determinato. Ricalcando Schiller, la Rivoluzione francese rappresenta, nel suo resoconto, l'esperimento tragico di una modernità che tentò di realizzare lo "Stato di ragione", ossia l'ideale morale puro, il compimento del *telos* kantiano della libertà, immediatamente sullo "Stato di necessità", la dimensione sensibile della vita collettiva non ancora educata. Il fallimento politico della Rivoluzione diventa così la pretesa di trasformare l'uomo morale senza prima averlo educato esteticamente.

È in questo contesto che si inserisce una struttura triadica elaborata da Fischer, che non si limita a classificare le opere di Schiller, ma ne ricostruisce la dinamica interna come scoperta dell'"anello mancante" tra necessità e ragione:

- 1) Estetica "sotto" la morale (cap. IV): il punto di partenza. L'arte appare come strumento pedagogico subordinato all'etica; la tragedia – espressione del patetico – insegna il sublime morale, ossia la capacità di sacrificare l'inclinazione al dovere. È la posizione del kantismo ortodosso, ma, come mostra la Rivoluzione francese, essa si rivela insufficiente: educa al dovere, ma non forma la libertà.
- 2) Estetica "accanto" alla morale (cap. VI): momento intermedio. In *Grazia e dignità*, Schiller riconosce che l'ideale non consiste unicamente nel sublime, bensì anche nella grazia, ossia nell'armonia con il sensibile. Dignità e grazia, moralità ed estetica, vengono poste in rapporto di reciprocità, non più di subordinazione. Tuttavia, questa simmetria rimane ancora dualistica e non risolve la frattura storica e politica della modernità.
- 3) Estetica "al di sopra" della morale (cap. VII): momento della soluzione. Nelle *Lettere sull'educazione estetica*, Schiller opera il rovesciamento definitivo della gerarchia: l'estetico precede e fonda l'etico. «Si deve diventare estetici prima di poter diventare morali»¹². Solo nello "Stato estetico", lo stato di «perfetto equilibrio» e di «libertà di determinazione»¹³, si compie la mediazione fra "Stato di necessità" e "Stato di ragione".

La struttura triadica di Fischer non va dunque intesa come una semplice tassonomia, bensì altrettanto come una diagnosi storico-filosofica e una prognosi politico-culturale. Per Schiller l'esame dell'estetico è necessità storica per la rigenerazione morale dell'umanità dopo l'*impasse* rivoluzionario. La sciagura del Terrore non segnò il crollo dell'ideale della ragione, ma il fallimento del suo metodo: il tentativo di ascendere direttamente dal basso (la necessità) all'alto (la moralità), omettendo il momento mediato dell'educazione. Solo attraverso l'educazione alla bellezza, che ri-

¹² Infra, p. 71.

¹³ Infra, p. 75.

concilia la sensibilità con la libertà, può sorgere un cittadino “naturalmente morale”: la *bellezza* diventa così la condizione storica della moralità, e la *ghigliottina*, simbolo del rigorismo imposto con la forza, non solo una barbarie, ma una contraddizione concettuale resa superflua dalla stessa idea di educazione estetica.

4. *Fischer tra storicismo e neokantismo*

Come abbiamo visto nei primi paragrafi, Fischer si colloca sulla soglia del rinnovamento neokantiano. I suoi scritti degli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento contribuirono in modo determinante a riaprire la filosofia kantiana alla ricostruzione sistematica, nonostante la sua provenienza dalla scuola hegeliana. In questa prospettiva, *Schiller filosofo* può essere letto come un precoce esercizio di rivalutazione neokantiana dell'estetica: un'opera che interpreta le riflessioni di un poeta sulla bellezza come un capitolo decisivo della filosofia della libertà, e che in tal modo incarna l'aspirazione, tipica del primo neokantismo, a riconquistare l'unità della filosofia sistematica senza tradire la disciplina critica del metodo kantiano.

Il ruolo di Kuno Fischer è stato tuttavia spesso ridotto a quello di mero storico della filosofia. In realtà, accanto ai filoni più noti che confluirono, nella seconda metà del secolo, nelle scuole di Marburgo e di Baden, si delinea, come propone Beiser, una linea storico-ermeneutica che muove proprio dagli storici della filosofia – in particolare Eduard Zeller e lo stesso Fischer, entrambi provenienti dalla scuola hegeliana – e che prepara il ritorno critico a Kant già negli anni Sessanta¹⁴. Questa rinascita del criticismo deve essere compresa avendo presente il dibattito sul materialismo e la nascita del positivismo, che tendevano a negare alla filosofia qualsiasi autorità conoscitiva autonoma, oltre che nel contesto del tramonto dell'idealismo speculativo, insufficiente a fornire strumenti euristici alle scienze della natura. Fischer affronta tale duplicità con un vero progetto di rifondazione critica, in cui la storia della filosofia diviene insieme fonte della garanzia di sistematicità e metodo stesso: la continuità della ragione si dimostra non come dogma metafisico, ma come sviluppo immanente delle forme del pensiero.

Il programma neokantiano nasce come risposta a questa crisi profonda. Fischer contribuisce in modo decisivo a ridefinire l'identità metodologica della filosofia nell'epoca del fiorire delle scienze naturali. Egli propone per essa il ruolo di teoria della conoscenza, con due operazioni complementari: (a) un'ermeneutica genetica dei problemi filosofici, che interpreta la successione delle dottrine (da Bacone a Hegel) come *momenti* del medesimo processo di autocoscienza della modernità; (b) una rilettura sistematica e unitaria dell'opera critica di Kant, che, pur senza ancora tematizzarla concettualmente, anticipa la successiva questione della *Geltung*, la validità autonoma dei valori.

¹⁴ F. C. Beiser, *The Genesis of Neo-Kantianism*, cit., pp. 326 e sgg.

Viene anticipata da Fischer la concezione che sarà tipica del neoidealismo: la storia non è teleologica in senso ingenuo, ma è un processo in cui i problemi universali della ragione si incarnano e si manifestano nella singolarità dei diversi contesti storici. Questo significa che la storia del pensiero è vista come un dispiegarsi e un'evoluzione in cui ogni fase storica è unica ma parte di un processo più ampio di sviluppo della ragione.

Tema cardinale dell'interpretazione fischeriana di Schiller è il concetto di *Bildung* (formazione o educazione), inteso non come mera coltivazione intellettuale, ma come processo organico mediante il quale l'umanità perviene alla propria piena e armoniosa realizzazione. In *Schiller filosofo* Fischer insiste più volte sul fatto che la *Bildung* schilleriana – termine che egli predilige a *Erziehung* – designa un processo formativo nel quale le dimensioni sensibile e razionale della natura umana vengono integrate in un'unità vivente, producendo un sé unificato in cui le facoltà etiche ed estetiche si compenetrano e si condizionano reciprocamente.

Pur non formulando un'opposizione esplicita tra *Bildung* e *Kultur*, la riflessione di Fischer lascia intravedere una distinzione implicita che anticipa la differenziazione neokantiana tra la soggettività formativa (*bildende Subjektivität*) e la sfera oggettiva della cultura (*objektive Kultur*). L'accento posto sulla autoformazione interiore e organica prefigura la successiva concezione neokantiana dell'uomo estetico quale mediatore tra l'uomo naturale e quello ideale. Questo passaggio si sviluppa ulteriormente nella teoria schilleriana delle pulsioni, modellata sullo schema fichtiano dei *Trieb*: in Fichte, l'impulso naturale e l'impulso della libertà (l'"impulso puro") trovano la loro unità in un terzo impulso, quello morale; Schiller accoglie questa struttura, ma la trasforma radicalmente, attribuendo al terzo impulso un carattere estetico e non soltanto etico. Fischer, tuttavia, tende a ridimensionare l'eredità fichtiana di Schiller, assegnandole un ruolo secondario.

Se *Kultur* rinvia ai risultati oggettivi della civiltà – arti, istituzioni, scienze –, l'interesse di Fischer si concentra sulla dinamica interiore dell'autoformazione che ne costituisce la condizione trascendentale: la *Bildung* come processo vivente attraverso il quale la cultura stessa diviene possibile. Il fuoco dell'analisi non è infatti sui prodotti culturali che testimoniano il genio di Schiller, ma sul meccanismo interno del suo sviluppo spirituale, sulla logica filosofica della sua *Selbstbildung*, dell'autocoltivazione che rende la creatività estetica un atto speculativo.

In questa prospettiva, la *Bildung* emerge per Fischer come il concetto più adeguato a esprimere un processo al tempo stesso intimo e universale, interiore e storico, ossia una dinamica di autoformazione. Il soggetto che si educa esteticamente non forma soltanto se stesso, ma coopera, nella propria individualità, alla formazione dell'umanità come totalità spirituale.

Nel contesto intellettuale del 1858, la preferenza di Fischer per *Bildung* rispetto a *Kultur* assume inoltre un significato filosofico preciso: essa si colloca nel solco dell'eredità dell'Idealismo tedesco e si distanzia dall'individualismo umanistico di Humboldt: la *Bildung* non è qui la coltivazione liberale delle facoltà, ma ancora l'auto-realizzazione organica dello spirito, in senso goethiano e hegeliano. Analoga-

mente alla *Fenomenologia dello spirito*, la formazione rappresenta il processo mediante cui lo spirito si aliena e si riconcilia, giungendo alla consapevolezza della propria libertà. Ma a un'analisi attenta, l'intera monografia di Fischer risulta strutturata secondo la categoria di *Entwicklung* (sviluppo): un vero e proprio racconto dei *Lehrjahre* filosofici di Schiller.

L'argomentazione di Fischer sul ruolo di Schiller quale figura di mediazione filosofica culmina nella lettura del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, che egli interpreta non come un semplice esercizio di poetica comparata, ma come una vera e propria diagnosi della modernità. La distinzione tra l'"ingenuo" (*naïv*) e il "sentimentale" dischiude la struttura antropologica e spirituale dell'epoca moderna, rivelando la distanza che separa l'uomo moderno dall'immediatezza della natura.

Nella sua analisi, il poeta "ingenuo", simbolizzato da Omero o Shakespeare, rappresenta la natura e la realtà con spontaneità originaria: egli è natura, e perciò vive nell'unità immediata del sensibile e del razionale, producendo rappresentazioni oggettive senza bisogno di riflessione. Il poeta "sentimentale", al contrario, nasce dal venir meno di tale unità originaria; la sua poesia scaturisce dalla consapevolezza della separazione e dalla nostalgia per l'armonia perduta. Egli non possiede la natura, ma la ricerca come ideale, e in questo sforzo riflessivo si fa cosciente del divario tra il reale imperfetto che abita e la pienezza dell'ideale a cui tende.

Questo quadro consente a Fischer di identificare in Schiller stesso il poeta sentimentale per eccellenza, colui nel quale la distanza tra natura e libertà, tra realtà e idea, diventa principio creativo e insieme tema riflesso. L'intero progetto artistico e filosofico di Schiller – sostiene Fischer – nasce precisamente da questa coscienza della frattura moderna, dalla tensione costitutiva tra essere e dover-essere, che egli trasforma, attraverso l'estetica, in possibilità di riconciliazione. La poesia diventa così, nella prospettiva fischeriana, il luogo in cui la filosofia stessa ritrova la propria forma sensibile: non semplice rappresentazione dell'ideale, ma atto di mediazione spirituale mediante cui l'uomo, riconoscendo la perdita dell'unità naturale, ne ricostruisce interiormente il significato.

5. *Schiller, oltre Kant*

La seconda edizione di *Schiller als Philosoph* (1891-1892) è un lavoro a sé stante: l'opera si dilata, il tono diventa più sistematico, e l'intento storiografico si salda con una teorizzazione letteraria-culturale. Già la recensione di Thilly notava la nuova architettura e il respiro più ampio dell'opera, con giudizi elogiativi sulla chiarezza e la disciplina argomentativa¹⁵. Il risultato è la collocazione definitiva di Schiller come classico della cultura europea.

In ultima analisi, il filo interpretativo che proponiamo al lettore è questo: Fischer legge Schiller come il filosofo di una conciliazione diversa da quella hegeliana, una

¹⁵ F. Thilly, *Schiller als Philosoph*, in «The Philosophical review», 1 (1892), 2, pp. 207-208.

conciliazione che non si compie nella totalità dello Spirito, ma nella forma vivente della libertà. In questo senso, l'operazione culturale di Fischer – tesa a ricondurre Schiller al cuore della tradizione filosofica tedesca – anticipa insieme la filosofia dei valori e le teorie novecentesche della cultura. Se, come egli sostiene, la filosofia moderna deve imparare a conoscere storicamente se stessa, allora *Schiller filosofo* diventa un testo esemplare: mostra come un autore classico non sia soltanto oggetto di esegesi filologica, ma strumento di pensiero per la riforma del presente.

La figura di Schiller, così reinterpretata, si rivela sorprendentemente attuale: anticipa l'attenzione contemporanea per le forme estetiche della politica e per la dimensione comunicativa dell'agire collettivo. Fischer ne preserva l'autonomia rispetto agli usi ideologici successivi – sia la mitizzazione nazional-liberale del “cantore della nazione” (Meinecke)¹⁶, sia la lettura rivoluzionaria di impronta umanista (Marcuse)¹⁷ – restituendo invece un Schiller capace di pensare l'oggettività dell'estetico tra le condizioni della coesione sociale, senza cedere all'irenismo estetizzante di ciò che la Scuola di Francoforte avrebbe definito il “mondo di totale amministrazione”. Leggere Schiller con Fischer significa, in definitiva, comprendere che la libertà ha bisogno di una forma, e che le forme, pur essendo storiche, non per questo sono arbitrarie. La bellezza diventa così la figura educativa della libertà, e la libertà la verità vivente della bellezza.

Lo *Schiller filosofo* di Fischer, pertanto, al pari delle opere coeve di Ueberweg e di Lange, non si limita a presentare un poeta alle prese con l'estetica kantiana: costruisce Schiller come un vero precursore del neokantismo. In continuità con la concezione fischeriana di idealismo – una sintesi dinamica dei grandi autori della filosofia classica tedesca, Kant, Fichte, Schelling, Hegel – la filosofia di Schiller si configura come il ponte attraverso cui la riflessione critica si trasforma in filosofia dell'identità, e i dualismi della *Critica del giudizio* vengono reinterpretati come momenti di una logica storica dell'integrazione. Gli *Schiller-Schriften* occupano un posto centrale nella costruzione accademica di Fischer: il punto in cui la sua storiografia della ragione incontra la sua visione sistematica dello sviluppo.

Scrivendo in una Germania post-1848 ma preunitaria, Fischer deve conciliare coscienza storica e normatività filosofica, narrando il progresso senza l'ottimismo rivoluzionario dell'idealismo speculativo. In questo quadro, la *Bildung* acquista una forza prescrittiva che la *Kultur* non possiede: non descrive ciò che l'umanità è, ma ciò che deve diventare (come *Sollen*). Se questa lettura è corretta, *Schiller filosofo* partecipa già alla problematica neokantiana, traducendo l'educazione estetica schilleriana in un percorso teleologico che conduce dallo “Stato di necessità” allo “Stato di ragione”. L'enfasi sulla *Bildung* offriva a Fischer un punto d'appoggio umanistico: un modo per radicare il progresso non, o non solo, in un *Geist* difficilmente definibile,

¹⁶ F. Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, Oldenbourg, München-Berlin, 1908, p.60.

¹⁷ H. Marcuse, *Eros and Civilization: a Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon, Boston, 1955.

ma nel potenziale concreto dell'individuo, in quella armonia estetica e morale che egli vedeva realizzata in Schiller.

La rinascita di Schiller operata da Fischer può essere letta, infine, come l'analogo della funzione che le *Lettere sull'educazione estetica* ebbero nel paesaggio intellettuale della Germania post-Terrore. In entrambi i contesti, gli anni 1790 e gli anni 1850, l'estetico emerge come surrogato dell'azione politica in un'epoca di restaurazione, ossia un mezzo per riconciliare la libertà con l'ordine quando la trascendenza rivoluzionaria si è dissolta nella violenza o nella disillusione. Fischer ritorna così una figura liminare, formatosi nel *milieu* dei giovani hegeliani ma promotore della rinascita kantiana. La Germania post-1848, come la Francia termidoriana, sperimentava l'esaurimento della propria promessa di emancipazione. L'interpretazione fischeriana di Schiller trasformava perciò l'educazione estetica in un programma di autodisciplina culturale – una via per tradurre il fallimento politico in formazione etica. In ciò risiede l'acume della sua lettura: *Schiller filosofo* trasforma il concetto schilleriano di educazione estetica in una cerniera speculativa, capace di conservare il rigore critico dell'epistemologia kantiana e di riattivare, in chiave storica, il dinamismo integrativo della dialettica hegeliana – ma evitando l'*Aufhebung*.

Schiller filosofo si chiude in modo coerente con il richiamo al ruolo del poeta nel restituire nella forma estetica una riflessione complessiva sul mondo e i suoi valori. La letteratura riceve così un posto d'onore al fianco della filosofia.

Nota introduttiva del traduttore

LORENZO LICCIARDI

Il frontespizio del volume originale, intitolato *Schiller als Philosoph* e pubblicato nel 1858 a Francoforte dall'editore F. E. Suchsland, reca nel sottotitolo la seguente didascalia: «Conferenza tenuta nella sala "Zur Rosen" di Jena il 10 marzo del 1858 dal Dr. Kuno Fischer, professore ordinario di filosofia presso l'Università di Jena». È qui tradotta la prima versione editoriale del suo studio ermeneutico, firmato in *Prefazione* dall'autore nel giugno dello stesso anno: si tratta, pertanto, di una stesura che Fischer, sulla base del discorso proferito in sede accademica, concluse e consegnò alle stampe in pochi mesi (per la seconda edizione ampliata attenderà più di trent'anni), consapevole di offrire alla ricerca filosofica di metà Ottocento una preziosa opera di sistematizzazione del pensiero di Schiller su argomenti etico-estetici, di certo non meno proficua in campo letterario.

È proprio l'originaria destinazione orale del testo a incidere, in buona parte, sul registro e sullo stile della forma scritta, per lo più incline a riprodurre le oscillazioni ritmiche del parlato, un aspetto che influenza la sintassi permeandola fino al livello della punteggiatura: salta all'occhio il cospicuo ricorso, con funzione "tonale", ai punti esclamativi e al corsivo (più precisamente, alla *Sperrung*, la spaziatura tra caratteri tipografici: cfr. note al testo, in particolare la nota 8). Inoltre, si notano ripetizioni lessicali e punti in cui vengono ribaditi concetti e nozioni, per comprensibili finalità didattiche e di consolidamento dei ragionamenti teorici. Ancora: è ricorrente, nel trattato, una modulazione soggettiva dei tempi verbali, giacché forme semplici e composte del passato tendono ad alternarsi con il presente, per lo più con la funzione di sottendere una maggiore o minore *vicinanza psicologica* di chi parla rispetto alla materia del discorso (in altri casi occorrono, più concretamente, a disporre in ordine cronologico le opere o le tappe del pensiero di Schiller, nonché di scrittori e filosofi affini, come Goethe e Kant). Infine, in presenza di rimandi bibliografici e citazioni dirette, il testo di Fischer si concede un'ampia libertà autoriale: diversi titoli e passi citati appaiono incompleti oppure imprecisi (per aggiunte e modifiche arbitrarie), e non di rado vengono riportati senza indicazione della fonte; anche le note al testo, quando presenti, non sempre mirano alla precisione o all'eshaustività filologica.

Con le caratteristiche della scrittura di Fischer si è dovuto confrontare, ovviamente, questo lavoro di traduzione. Le lacune filologico-bibliografiche sono state compensate con interpolazioni e con note supplementari: alle note a piè di pagina

dell'autore (NdA) sono state aggiunte le note del traduttore (NdT), utili altresì a segnalare e commentare i punti degni d'attenzione – vuoi per intrinseche peculiarità testuali, vuoi per le variazioni di Fischer sui testi incorporati nel trattato, vuoi per mere questioni traduttive. In ragione delle differenze strutturali tra tedesco e italiano, il trasferimento linguistico ha comportato un parziale riadattamento dello stile di Fischer, allo scopo di garantire coerenza teorica e rigore espressivo al testo di arrivo. Il ritmo *oraleggiante* è stato preservato lì dove possibile ed efficace, mentre in altri passaggi risulta attenuato.

Per buona parte delle citazioni è apparso preferibile ripristinare i testi originali, almeno nella punteggiatura. Ove disponibili, sono state riprese traduzioni italiane già edite, cercando di limitare – in virtù di una omogeneità espressiva e di un'economia complessiva delle note di riferimento – il ricorso a differenti fonti bibliografiche, privilegiando perciò edizioni in *opera omnia* o raccolte di saggi e liriche; invece, in mancanza di edizioni italiane preesistenti o dove il contesto richiedesse variazioni lessicali, la traduzione è di chi scrive.

La menzionata questione dell'alternanza di tempi verbali, che in lingua tedesca e nel quadro di una pseudo-oralità ha una valenza e un'efficacia a sé stanti, in italiano è stata risolta cercando sì di restituire le logiche discorsive di Fischer, ma evitando tutte le ambiguità che rischiassero di compromettere l'equilibrio sintattico e l'esatta comprensione in lingua italiana. A tal fine, la *consecutio* troppo "saltellante" è stata mitigata seguendo comuni criteri intuitivi: è stato utilizzato un presente *assoluto* per le analisi di temi e contenuti delle opere (che nella loro autonomia teorica o diegetica sono estranei al tempo storico, e nella permanenza della scrittura risultano immuni al divenire), o, ancora, per le forme generali del pensiero e per i concetti universali o astratti; i verbi al passato, semplice o composto, sono stati conservati quando occorrono a storicizzare la genesi delle opere di Schiller, gli sviluppi della sua formazione e della sua riflessione, o, ancora, una comparazione (anche ordinata cronologicamente) con altri autori.

Un'ulteriore problematica proviene dalle specificità del lessico filosofico (e poetologico) di cui si avvale Fischer. Si premette che, in linea generale, questa traduzione ha tenuto conto del vocabolario specialistico ormai assimilato nel campo degli studi filosofici italiani, in particolare kantiani. Al contempo, va premesso che l'oggetto del discorso colloca in posizione prioritaria il sistema di significazioni proprio del pensiero di Schiller, e la relativa interpretazione che ne fa l'autore di questo studio: si veda, ad esempio, il paragrafo 2 del capitolo VII, in cui si propone una traduzione non convenzionale del termine *Gestalt*, "sembianza", che in quello specifico quadro speculativo è affiancato dall'aggettivo schilleriano *lebende*, ossia "vivente", "viva". Chiarite tali premesse, non sarebbe possibile né auspicabile, in questa breve postilla, elencare nel dettaglio tutti gli elementi terminologici che hanno richiesto considerazioni e verifiche accurate (in ogni caso, le questioni più rilevanti e degne di approfondimenti sono commentate nelle singole note al testo).

Valgano, per il momento, soltanto due esempi esplicativi. Nel primo caso, la questione del lessico è messa a fuoco, per così dire, ex negativo: gli aggettivi *sittlich*

e *moralisch* (così come i corrispondenti sostantivi *Sittlichkeit* e *Moralität*) sono pressoché sinonimi, contraddistinti da lievi sfumature di significato, infatti il primo dei due vocaboli richiama in modo più intuitivo il sistema di costumi e norme sociali (*Sitten*, l'equivalente tedesco del latino *mores*); *sittlich* e *moral* sono stati qui tradotti rispettivamente come “etico” e “morale”, replicando volta per volta le distinzioni di Fischer che, tuttavia, non sembrano adottare con uniformità un rigoroso criterio semantico ma, al contrario, talvolta rispondono a una mera preferenza di stile o si legano alla cornice discorsiva.

Il secondo caso, che è di matrice opposta e richiede valutazioni più scrupolose, concerne il sostantivo *Bildung*: di norma, esso designa la formazione (intellettuale, etica, artistica, filosofica, etc.) di un individuo, oppure, più semplicemente, il suo bagaglio culturale acquisito. Nella prima parte del trattato, *Bildung* ricorre con frequenza sulla base delle suddette implicazioni semantiche e, in particolare per Fischer, come variante (non equivalente) di *Erziehung*; anzi, Fischer giunge persino a sostituire la nota espressione schilleriana *ästhetische Erziehung* (“educazione estetica”) con *ästhetische Bildung* (si veda, a mo' di esempio, il titolo del capitolo VIII). Una simile tendenza alla *personalizzazione* terminologica ha indirizzato la traduzione, in principio, verso criteri di univocità e continuità, per cui *Bildung* è stata resa in italiano sempre con “formazione”. In questo primo contesto semantico, tra le alternative, si è intenzionalmente evitata la variante lessicale di “cultura”, che, invece, si è poi rivelata indispensabile nella seconda parte del trattato: quando, infatti, Fischer deve misurarsi con il saggio schilleriano *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, le sue rielaborazioni personali tradiscono una programmatica ritrosia verso il sostantivo *Kultur*, che pure è ben presente nel saggio di Schiller (cfr. note al testo 38 e 64). In sintesi, non è apparso opportuno optare per un'unica traduzione perché l'autore si avvale del termine *Bildung* quasi in funzione di iperonimo: in un primo momento, includendo il significato di formazione o educazione spirituale di un singolo; più avanti, nel senso di formazione culturale intesa in quanto processo o, più spesso, di cultura in quanto risultato (non solo individuale, ma anche collettivo e sociale) di tale processo.

Ad ogni modo, la molteplice ricorrenza di interventi arbitrari in ambiente testuale non deve fuorviare rispetto alla valenza sostanziale di questo studio analitico di Fischer, che sul piano dei contenuti si distingue per l'acuta interpretazione e la zelante ricostruzione dell'opera filosofica e letteraria di Schiller, e della proficua interazione tra la sua attività intellettuale e quella artistica.

SCHILLER FILOSOFO

di Kuno Fischer

Prefazione

L'oggetto di questo scritto mi ha impegnato per lungo tempo, trattandosi di un compito che mi sono tacitamente prefissato di assolvere al momento opportuno. La reiterata lettura dei saggi filosofici di Schiller mi aveva persuaso del fatto che tale lavoro intellettuale meritasse considerazione da un duplice punto di vista: in primo luogo, in quanto contributo di primaria importanza per lo sviluppo della filosofia tedesca nell'ambito dei percorsi speculativi intrapresi a partire da Kant; al contempo, in quanto chiave di lettura valida per una più accurata comprensione anche dello Schiller poeta. Sotto il primo dei due aspetti, la storia della filosofia dovrà riconoscere che Schiller è stato il primo a portare avanti le scoperte di Kant in ambito estetico, e che senza di lui si sarebbe aperta una frattura tra i principi estetici della scuola critica e quelli della scuola romantica nel suo filone teorico più solido, ovvero tra Kant e Schelling. Sotto il secondo aspetto, è talmente stretto e diretto il legame tra i principi estetici di Schiller e il suo genio poetico, che quest'ultimo ne risulta massimamente rischiarato. Ciò che Schiller era e voleva essere in quanto poeta si esprime nel modo più lampante nello Schiller filosofo. E poiché entrambi i valori, quello storico che rimanda alla storia della filosofia, e quello poetico che riguarda la formazione del poeta, convergono nei saggi estetici di Schiller, tali scritti necessitano una trattazione monografica a parte, che io ho cercato di fornire in questa sede.

L'occasione propizia per discutere il tema dei miei studi si è presentata lo scorso inverno, quando sono stato invitato a tenere una conferenza nella nostra "Rose"¹. Nel breve arco di tempo a disposizione, ovviamente, ho potuto soltanto mettere in rilievo i punti principali, e anche in tal caso senza la dovizia di dettagli che l'oggetto del discorso avrebbe richiesto. L'esposizione orale non ha potuto essere né estesa né esaustiva, mentre la versione scritta doveva soddisfare entrambi i criteri. Per quest'ultima ho preservato la struttura formale della conferenza, pur avendo dovuto

¹ Nota del traduttore (di seguito abbreviato con la sigla NdT): Parte della dimora del XV secolo denominata "Zur Rosen" fu acquisita dall'Università di Jena insieme al relativo vigneto. Nel corso del tempo, il nome divenne noto come taverna universitaria in cui venivano serviti alcolici esentasse al personale docente; successivamente fu una sala per concerti. Allo stato attuale "Zur Rosen" è ancora un auditorium dotato di sale per eventi e conferenze, ma diversi spazi sono destinati a dottorandi e giovani ricercatori e studiosi.

raddoppiarne la misura. Nel corso di questa trattazione si vedrà come io abbia preso in considerazione *tutto l'insieme* in cui si inserisce l'oggetto del discorso, fino alle sue componenti minime. E se mi è concesso accennare a un aspetto di questo scritto che non sfuggirà ai lettori più attenti, non soltanto ho badato a esporre con completezza le idee filosofiche di Schiller, ma anche a portare alla luce, tramite la mia esposizione, quella problematicità che conferisce alla nostra poesia, in particolar modo alla poesia drammatica, il suo carattere peculiare. Se è dalla lettura delle opere drammatiche di Schiller che si ricava al meglio una tale ricchezza prospettica, essa assume la massima chiarezza solo dopo che si siano compenetrati i suoi filosofemi estetici.

Non era nelle mie intenzioni comporre un testo celebrativo, eppure questo trattato lo è diventato involontariamente. Nelle prossime settimane si festeggeranno i tre secoli dalla fondazione dell'Università di Jena, l'anno prossimo il centenario della nascita del poeta. Schiller è stato tra i docenti di questo ateneo e la sua filosofia è frutto della sua vita accademica a Jena. In mezzo a noi si trova il luogo che ha visto nascere l'opera drammatica più significativa della poesia tedesca. Tra i grandi, straordinari ricordi rievocati con fervore in questi giorni, in cui l'attenzione del mondo è rivolta al tricentenario della nostra Università, il ricordo di Schiller è tra i più vivi e importanti. È in questo senso che intendo celebrare, con il mio scritto, *la memoria di Schiller in concomitanza con l'anniversario dell'Università di Jena*.

Jena, 24 giugno 1858,
Kuno Fischer.

[Saluti istituzionali]²

Per la seconda volta mi è concesso di conferire in questo luogo, e ritorno volentieri sull'argomento che ho avuto l'onore di discutere qui già nella prima occasione. Ammesso che una simile ripetitività tematica richieda una giustificazione, allora sono lieto di ammettere che l'oggetto del discorso mi sta a particolarmente a cuore. Eppure, non intendo motivare la mia reiterata riflessione sul grande poeta soltanto sulla base delle mie preferenze, rispetto alle quali sono consapevole di tutti i miei limiti. Ritengo che la conoscenza dei poeti partoriti da un popolo, ossia dei *grandi poeti*, sia o debba essere una componente essenziale, anzi un tratto distintivo dell'istruzione a livello nazionale. Almeno così è stato per i popoli del mondo classico. I grandi poeti dovrebbero essere presenti ai posteri non soltanto per la fama dei loro nomi o tramite statue di bronzo; invece, dovrebbero sopravvivere di generazione in generazione in quanto assimilati con entusiasmo nella memoria collettiva, e in quanto rappresentati da un modo di comprendere l'umanità ispirato al loro valore. Quanto più profonda ed esatta è tale comprensione, tanto più agevole risulterà apprezzare degnamente la loro opera.

Ebbene, se è vero che le mie riflessioni odierne sono rivolte al medesimo uomo sul quale ho conferito la scorsa volta, tuttavia esse riguardano una manifestazione inedita e del tutto differente della sua vita spirituale, un nuovo stadio del suo sviluppo. Rispetto alla fase giovanile di Schiller, questa è molto meno nota e per i più è anche molto meno interessante. Riguardo questo periodo della sua vita, il più popolare – nel senso nobile del termine – tra i poeti tedeschi è rimasto praticamente nascosto al grande pubblico. Se in gioventù c'erano state le tempestose autoconfessioni di uno spirito poetico in fermento, ora c'erano le meditazioni solitarie di una mente filosofica introversa. Se era stato il poeta drammatico, un tempo, a scuotere e smuovere i cuori con le sue potenti creazioni, ora albergava nello stesso spirito un laboratorio di tutt'altra specie, ed è in questo laboratorio che noi vogliamo introdurre

² NdT: La dicitura è stata aggiunta all'originale di Fischer per maggiore chiarezza. Infatti, la precedente intestazione, qui tradotta come "Prefazione" [*Vorrede*], è stata scelta da Fischer medesimo per introdurre la versione editoriale della sua conferenza. Questo secondo preambolo, invece, nel volume appare privo di intestazione: si tratta della premessa in forma orale che precede la conferenza stessa.

ci: nel *quieto ambiente del pensatore*, nello *studiolo solitario del professore* che, durante le pause accademiche, rifletteva sulla propria professione letteraria e contemplava la propria natura da artista, quasi non gli appartenesse, bensì fosse soltanto oggetto di indagine teorica; e che elaborava scientificamente tali osservazioni, le sviluppava e ne ricavava allo stesso tempo nuovi contenuti per le proprie lezioni accademiche. Se allora c'erano stati gli anni di apprendistato e di pellegrinaggio di un poeta inquieto e senza casa, perché trainato dal rapido mutare del destino, ora era la tranquillità appartata, quieta e benefica della vita accademica a preparare la *sua maestria*.

Il fatto che la cattedra di filosofia di Schiller fosse proprio qui a Jena, che Jena fosse pertanto la patria di queste idee e che Schiller si riunisse spesso con amici dallo spirito affine proprio nel luogo in cui ci troviamo in questo istante – ciò conferisce al suo pensiero un'intima vicinanza rispetto al nostro sentire, e sublima la nostra partecipazione al suo sacro ricordo: «I luoghi visitati da un grande uomo / sono sacri: dopo cent'anni le sue parole / ed azioni risuonano ancora ai nipoti»³.

³ NdT: J. W. Goethe, *Torquato Tasso*, a cura di E. Bernardi, tr. it. di Cesare Lievi, Marsilio, Venezia, 1994, p. 57. La citazione dall'opera goethiana è riportata da Fischer senza fonte e con una libera variazione rispetto all'originale: Fischer sostituisce "uomo" [*Mensch*] con "spirito" [*Geist*]. Nelle pagine seguenti di questo libro, titoli e passi citati presentano numerose omissioni e modifiche arbitrarie da parte dell'autore, talvolta legate a scelte puramente soggettive, talvolta dettate da esigenze di sintesi, o di adattamento sintattico e semantico. La presente traduzione, a seconda dei casi, o si attiene ai testi originali citati e quindi alle rispettive traduzioni italiane, oppure, al contrario, riporta nel testo le interpolazioni di Fischer. In nota vengono commentate le discrepanze più rilevanti. Inoltre: in mancanza di una convenzione ufficiale condivisa, Fischer, come altri autori di testi saggistici o accademici a lui coevi, nelle brevi citazioni dei testi lirici lascia scomparire la divisione in versi. La presente traduzione ripristina l'originale divisione in versi delle liriche citate.

I. Il periodo filosofico di Schiller: punti di demarcazione

Schiller filosofo! Potrei ugualmente dire: Schiller accademico o Schiller professore a Jena, a prescindere dal fatto che la sua prima attività universitaria fosse dedicata all'insegnamento della storia. I suoi lavori filosofici – è doverosa la scelta di una simile definizione – coprono circa cinque anni nell'ultimo decennio del secolo scorso. Se consideriamo le date in cui apparvero sulle riviste, prima sulla nuova "Thalia" e poi su "die Horen", le pubblicazioni abbracciano gli anni dal 1792 al 1796. Un anno prima dell'ultima decade del Settecento, Schiller iniziò la sua vita accademica, presto interrotta e più volte rallentata dalla malattia. Sul finire del secolo, vale a dire nel dicembre del 1799, si trasferì a Weimar.

Allo scopo di delimitare con maggiore esattezza il breve periodo della sua attività scientifica, individuandone i punti di demarcazione non soltanto su base cronologica ma anche in funzione del suo percorso intellettuale, ecco che, al di là e al di qua del filosofo, incontriamo lo *Schiller poeta*: prima, gli anni di pellegrinaggio poetico con le relative autoconfessioni; dopo, la maestria poetica con le relative opere classiche. L'ultimo poema drammatico che precede di qualche anno il periodo filosofico è *Don Carlos*; il primo che segue immediatamente quel periodo è *Wallenstein*. Due poesie didascaliche [*Lehrgedichte*] tracciano in modo ancor più preciso i confini del periodo filosofico: al principio si colloca *Gli artisti*, al termine, invece, quella singolare poesia che Schiller ha intitolato *Ideale e vita*⁴. Inoltre, queste due poesie definiscono intrinsecamente i confini entro i quali si delineano le direzioni del suo pensiero filosofico. Se nel primo componimento Schiller si è, potremmo dire, de-poetizzato per filosofizzarsi, nel secondo invece si è di nuovo de-filosofizzato per poetizzarsi.

Si tratta quindi di un dato di fatto, di cui in prima istanza ci limitiamo a riportare una nozione storica, e cioè che Schiller ha compiuto la propria ascesa verso le vette classiche della poesia attraverso una serie di studi storici e filosofici. E questo fatto basterebbe di per sé a dimostrare che gli anni accademici di Schiller e le relative ricerche filosofiche costituirono sì una fase meno esposta all'attenzione e all'interesse del pubblico, ma al contempo anche estremamente significativa per il suo sviluppo poetico. Un tale cammino, che gli ha permesso di raggiungere simili traguardi in

⁴ NdT: Il titolo canonico del componimento differisce dal titolo qui riportato da Fischer, in quanto include gli articoli determinativi: *Das Ideal und das Leben* [L'ideale e la vita]. Cfr. nota 82.

così breve tempo e in modo così stabile, non può essere l'esito di una via smarrita e neppure di una deviazione. Ne tengano ben conto coloro i quali si sono persuasi a vedere la filosofia di Schiller come una forma di abiura della sua professione artistica o persino come prova di una presunta insufficienza di quest'ultima. D'altro canto, neppure intendiamo affermare che la filosofia debba essere la scuola dei poeti: i poeti usciti da una scuola del genere non sono mai stati i migliori. Nel caso di Schiller, fu la singolarità del suo genio poetico a intradarlo per un certo periodo di tempo verso la filosofia. Dopo che egli ebbe appagato tale bisogno, maturato le proprie idee e con esse saziato il proprio spirito, solo allora la sua indole poetica sembrò ritrovare l'appetito. Così, anche il disgusto che Schiller avvertì per la filosofia non era altro che la genuina renitenza dell'energia poetica trattenuta, nient'altro che l'amore primigenio per la poesia in quanto suo elemento naturale, che si ridestava in lui con la forza della *nostalgia*. Il fervore iniziale con cui intraprese la strada della filosofia non depone contro la sua professione poetica. Allo stesso modo, l'avversione con cui la abbandonò non sottrae nulla al valore filosofico della sua letteratura. Schiller intendeva gettare luce sul compito dell'artista e sull'essenza dell'arte: è per questo che iniziò a dedicarsi alla filosofia, e che si fermò subito dopo aver raggiunto l'obiettivo. La sua poesia giovanile confluì per via diretta nella filosofia, e per via diretta questa lo riportò alla poesia.

Anche le affinità spirituali che Schiller instaurò all'inizio e alla fine del suo periodo filosofico furono determinanti per formare i caratteri di tale approccio. Dapprima recepì l'insegnamento di un *filosofo*: il più grande dell'era moderna, capace di rendere possibile un mutamento radicale del pensiero scientifico. Schiller non si sottopose in modo scolastico a tale influenza, bensì se ne lasciò appassionare e stimolare. E infine non fu un filosofo ad attirare la sua attenzione, bensì un *poeta*, il più grande del mondo dopo gli antichi e Shakespeare. Schiller lo ammirava con tutto se stesso: se in precedenza aveva preferito più evitarlo che cercarlo, giacché lo percepiva estraneo, ormai aveva imparato a capirlo e ad amarlo. Laddove in un primo momento era stato sul punto di divenire un seguace del filosofo, in ultima battuta divenne amico del poeta. Il filosofo era *Kant*, il poeta era *Goethe*. È tra questi due intelletti tanto diversi tra loro, l'uno capace di dissezionare l'umana natura con acume critico, l'altro di trasporne in versi la pienezza vitale, che Schiller trova il proprio centro, ma un centro mai statico: infatti, egli è in grado di coprire la distanza spirituale che separa i due e, con la sua filosofia, di giungere da Kant fino a Goethe.

II. La filosofia kantiana: il punto di vista morale e il punto di vista estetico

Questo studio mette a fuoco lo sviluppo del pensiero di Schiller nella fase di transizione tra le poesie giovanili e le meditazioni filosofiche. A fare da anello di congiunzione, in posizione intermedia, è un'opera che riunisce in sé entrambi i caratteri della poesia e della filosofia: una *lirica filosofica* che, in ottica retrospettiva, sancisce il punto conclusivo delle autoconfessioni poetiche e allo stesso tempo contiene i semi che matureranno nei lavori scientifici del periodo successivo. Si tratta della poesia *Gli artisti*: è evidente come già questa poesia scaturisca da un'urgenza filosofica, seppur accolta e messa in moto ancora attraverso immagini poetiche. Ed è proprio per questo che un'opera così significativa e densa di contenuto, per quanto profonda, resta sospesa come in oscillazione tra filosofia e lirica, sicché in alcuni passi finanche la forma espressiva ne risulta opacizzata. Benché non ancora raggiunto dalle influenze di una specifica teoria filosofica, uno spirito capace di concepire un'opera di tale ricchezza di pensiero, tanto intensamente coinvolto dalla missione artistica, così propenso ad addentrarsi nei più profondi segreti della bellezza, non poteva che avere massima sensibilità per una filosofia a lui congeniale, ammesso che esistesse.

Ed esisteva eccome! Proprio in questo frangente essa stava venendo alla luce, portando con sé una nuova teoria sull'essenza della bellezza e dell'arte. Era la filosofia critica fondata da Immanuel Kant: detta, appunto, *critica* perché esaminava la ragione umana da un punto d'osservazione inedito e sino ad allora intentato, ne discerneva le relative facoltà con scrupoloso sguardo analitico, e chiariva origine e natura di tali facoltà. Inoltre, essa distingueva le facoltà cognitive, con cui comprendiamo il mondo sensibile, dalla facoltà di esercizio della libertà, con cui costituiamo il mondo etico: le prime sotto la definizione di *ragione teoretica*, la seconda sotto quella di *ragion pratica*. Infine, a metà strada tra le due scopri una facoltà umana né atta a cogliere ciò che le cose sono, né a determinare ciò che esse dovrebbero essere; una facoltà che non vincola un oggetto a uno scopo, né lo riduce a un concetto. La volontà elabora e modella le cose al fine di utilizzarle, l'intelletto le scompone e le ricollega per poterle conoscere: dunque entrambi le modificano. Eppure, in noi esiste una facoltà che non modifica le cose e non vuole ricavarne nulla, né concetti né utilità: una facoltà che ci permette di relazionarci ad esse non con animo desiderante bensì puramente contemplativo, e di goderne appunto attraverso la contemplazione. Si tratta

della percezione *estetica*, definita da Kant come “sentimento del piacere o dispiacere” [*Gefühl der Lust oder Unlust*]. Ciò che affidiamo all’intelletto lo giudichiamo su un piano logico, ciò che rimandiamo alla volontà lo giudichiamo su un piano pratico. Ma se invece riconduciamo qualcosa al suddetto sentimento del piacere o dispiacere, allora la giudichiamo soltanto su un piano estetico, e ciò che in questa sede affermiamo è un giudizio che non chiarisce la natura delle cose, bensì si limita a chiarire unicamente se esse piacciono o meno. Tale facoltà, il filosofo l’ha denominata *giudizio estetico*. E con l’analisi di questa facoltà ha completato i tratti principali della sua opera critica, preceduta dagli studi sulle facoltà conoscitive dell’uomo nella *Critica della ragion pura* e da quella sulla volontà umana nella *Critica alla ragion pratica*. Quando furono pubblicate Kant era ormai sulla soglia dell’età senile, mentre Schiller, più giovane di almeno una generazione, saliva alla ribalta, sospinto dall’impeto tempestoso della sua poesia giovanile. La *Critica della ragion pura* apparve in concomitanza con le prime poesie di Schiller e con la sua prima opera drammatica; la *Critica della ragion pratica* apparve mentre *Don Carlos* veniva messo in scena nei teatri; la *Critica del giudizio* apparve un anno più tardi de *Gli artisti*. Poco tempo prima Schiller era giunto a Jena, dove la filosofia kantiana aveva già attecchito istituendo il suo primo e, aggiungiamo noi, più importante vivaio, sotto la stretta e benevola protezione di un principe destinato ad assumere per la scienza e la poesia tedesche il ruolo cruciale che Federico il Grande aveva svolto unicamente per la scienza e la poesia francesi. E proprio qui, grazie all’atmosfera intellettuale che animava Jena, ai contatti con amici dall’affine pulsione dell’anima, e grazie all’influsso di quella filosofia kantiana che per un certo periodo lo accompagnò in modo costante, in un simile contesto Schiller mise in moto le proprie idee filosofiche. Accanto alla *Critica del giudizio* di Kant Schiller lesse, animato da un forte impulso, la *Poetica* di Aristotele.

È una particolare affinità elettiva ad aver condotto Schiller sotto l’influsso della filosofia kantiana. Questo nuovo, inconsueto metodo speculativo gli divenne presto familiare, giacché lo riteneva affine al suo pensiero per spontanea convinzione, e in verità ne era già a conoscenza pur senza dichiararlo. Schiller aveva in comune con Rousseau e Kant lo slancio verso l’ideale morale, in un certo senso verso gli archetipi della natura umana. Rousseau aveva cercato questo ideale esclusivamente nella natura, e si era caricato sulle spalle il peso di un paradosso che solo un’immaginazione come la sua era in grado di tollerare: il concetto che l’individuo sia tanto più vicino alla morale quanto più è vicino alla natura. Fu l’acuto ingegno di Kant, immune agli inganni dell’immaginazione, a ristabilire la differenza tra uomo morale e uomo naturale, che anzi nell’orizzonte mentale di Kant si acui in una netta e inesorabile opposizione. Egli ricusava qualsiasi compromesso tra ragione e sensi, tra ciò che lo spirito umano *esige* e ciò che la natura umana *brama*: tra *dovere* e *inclinazione*. Kant considerava morale esclusivamente il dominio incondizionato del dovere sull’inclinazione, dello spirito sui sensi, e riteneva che qualunque interferenza delle pulsioni naturali finisca per pregiudicare, finanche per invalidare la moralità del nostro agire.

Nella filosofia kantiana, la virtù esige il *sacrificio* dell’inclinazione. Anzi, essa risiede *esclusivamente* in questo sacrificio, tanto che non è ammissibile abituarsi alla

virtù, altrimenti la si eserciterebbe per assuefazione, e quindi per inclinazione; invece, la virtù sussiste soltanto nella incessante lotta all'inclinazione, e non per inclinazione ma per principio. Il dovere va esercitato per nient'altro che per il dovere stesso. Si deve adempiere la legge morale in quanto è la legge che lo impone, soltanto per rispetto della legge. La legge dice: tu *devi!* Devi *assolutamente!* Essa emette un comando perentorio, come un ordine regio: è un imperativo categorico. La virtù che le obbedisce, e che si eleva al di sopra della bramata natura umana, delle sue inclinazioni e passioni fino a dominarle completamente, secondo Kant è da ritenersi l'unica vera forma di *sublime*. In questo senso, solo l'uomo sublime è da ritenersi un *eroe*. Nel costante conflitto tra dovere e inclinazione egli non può mai seguire la seconda. E, siccome ciò che noi chiamiamo colpa morale risiede proprio nel lasciar prevalere l'inclinazione sul dovere, nell'agire contrariamente ai propri oneri per interesse egoistico, dalla sua posizione Kant poteva concedersi il diritto di pronunciare un'affermazione più congeniale alla morale che non all'arte: i veri eroi devono essere innocenti. Nell'eroe, infatti, egli vedeva nient'altro che un esempio di come il precetto morale possa incarnarsi in un individuo, in quanto soggetto ideale o nella norma, in quanto puro rappresentante del pensiero etico o del sentire eticamente elevato.

Nell'anima di Schiller albergava un analogo ideale morale ancor prima che egli conoscesse le formulazioni kantiane. Nel momento in cui Schiller, nella poesia *Rassegnazione*, esprimeva una rinuncia alla felicità umana, gli si stava affacciando alla mente qualcosa di quella legge etica che Kant aveva definito imperativo categorico. Da Rousseau era passato a Kant nello stesso modo in cui più tardi sarebbe passato da Kant a Goethe. In tal senso, anche il suo personaggio Posa era già un uomo nella norma [*Normalmensch*], un imperativo categorico avvolto nel mantello da Cavaliere di Malta: quasi una via di mezzo tra l'ideale di virtù rousseauiano e quello kantiano. Nella tragedia come nella coscienza del poeta, Posa era di fatto senza peccato, tanto che Schiller ebbe bisogno di scrivere le *Lettere sul Don Carlos* per riuscire, con un certo sforzo di casistica morale, a rendere il suo eroe colpevole. Nei versi del dramma *Don Carlos* aveva cantato, con uno slancio *morale*, la figura di un eroe senza macchia, poi ripresa nelle *Lettere* per ragioni *estetiche*. A questo punto era già evidente una discrepanza tra l'opera poetica e le relative riflessioni teoriche, tra la sensibilità morale ed estetica del poeta: è verosimile che egli si fosse prefisso il compito di indagare tale conflitto fino alle sue cause ultime e, dove possibile, di risolverlo.

III. La filosofia di Schiller prima della scoperta di Kant. Le sue autoconfessioni filosofiche

Il compito di coniugare l'orizzonte della morale e quello dell'arte era un pensiero impresso nell'animo di Schiller ancor prima che egli iniziasse a occuparsi *esclusivamente* della relativa realizzazione, e noi dobbiamo tener ben presente quanto avanzato e maturo fosse tale processo; vale a dire, come il poeta si sia elevato gradualmente dall'ideale rousseauiano a quello kantiano per effetto di un'autentica, innata urgenza e senza per questo rinnegare la sua professione artistica. A tal proposito potrei chiamare in causa le autoconfessioni poetiche di Schiller, che abbiamo già trattato in precedenza. Ma esiste un ulteriore documento di cui ho volontariamente taciuto in quell'occasione, perché è solo adesso che esso si manifesta in tutto il suo significato: mi riferisco alle sue *autoconfessioni filosofiche*, parenti prossime di quelle poetiche, e in grado di convertire la prima fase di sviluppo di Schiller in un percorso intellettuale, di rifletterla in forma sintetica, di condurla infine a un esito dal quale, come vedremo, prenderà origine un nuovo compito. Tali autoconfessioni coincidono con le *Lettere filosofiche*, ossia lo scambio epistolare tra i personaggi di Julius e Raphael. La stesura dell'opera copre gli anni che vanno dal 1786 al 1789, quindi ha inizio in corrispondenza della poesia *Rassegnazione* e si conclude appena prima della poesia *Gli artisti*. Quest'ultima trae origine dalla stessa concezione del mondo [*Weltanschauung*] emersa già al termine delle *Lettere filosofiche*, sicché alcuni dei concetti che ricorrono nelle lettere vengono poi ripresi quasi testualmente ne *Gli artisti*: per esempio, quanto affermato in merito alla natura, ossia che essa sta al divino come il prisma di vetro sta alla luce, viene riferito analogamente alla figura dell'artista in chiusura del componimento lirico. Qui filosofia e poesia s'incontrano e si compenetrano, sfumando l'una nell'altra, tanto che è impossibile individuare un netto discrimine tra le due. Le *Lettere* rappresentano il più ravvicinato e prezioso scritto propedeutico alla comprensione de *Gli artisti*, anzi confluiscono in questa poesia, la quale a sua volta rappresenta quel passo in avanti che non avviene invece nelle *Lettere*. Ebbene, potremmo quasi affermare che queste lettere fanno da prologo all'intera filosofia di Schiller.

Non si tratta di studi condotti con l'obiettivo di una conoscenza scientifica, o almeno non con quest'*unico* scopo, bensì Schiller dà forma a un peculiare tipo di filosofia lirica: inni filosofici, pronti in ogni istante a sconfinare nel poetico. E, di fatto, il libero fluire della lingua si lascia vincolare alla norma proprio in quei punti

in cui il sentire prende il sopravvento sul pensare. Al sentimento immaginativo deve corrispondere una modalità immaginativa del pensiero. Dalla propria sensibilità il poeta ricava una filosofia: è questo il principio su cui si fondano le lettere. Se nelle sue autoconfessioni poetiche è riuscito a sacrificare i sentimenti idilliaci, qui Schiller deve infine giungere a sacrificare la filosofia idilliaca: tale è la natura e la rotta delle sue autoconfessioni filosofiche.

Sull'esempio dell'autore dell'*Eloisa* e guidato dal suo sentimento immaginativo, in un primo momento Schiller si è rappresentato una concezione dell'*amicizia* e dell'*amore* come sommi valori della vita: gli unici degni di essere perseguiti, poiché in essi si compie l'ideale umano. Nell'amore dovrebbe realizzarsi la legge divina della natura: da questo pensiero il poeta trae spunto per la propria filosofia. L'amore è l'armonia delle anime. Ma se l'armonia delle anime è la legge universale che regola il mondo, in cosa consiste dunque l'ordine universale? Che cos'è la Divinità? In che modo dobbiamo rappresentarci Dio e la natura, se è vero che nell'armonia delle anime si realizza il divino fine del mondo e dunque la nostra somma destinazione? A queste domande risponde Julius con la sua *Teosofia*. E ciò che egli chiama la sua filosofia, è una risposta a questa *sola*, unica domanda.

Nell'amore trova compimento la natura umana. «Quando odio, sottraggo qualcosa a me stesso, quando amo mi arricchisco di ciò che appunto amo. La misantropia è una forma di suicidio prolungato, l'egoismo la massima povertà di una creatura»⁵.

«Vi sono momenti nella vita in cui siamo inclini a stringere al petto ogni fiore e ogni stella lontana, ogni verme e ogni cosa in cui intuiamo uno spirito superiore – abbracciamo la natura intera come la persona che amiamo»⁶.

Se in tutto il creato fossi solo,
Sognerei che c'è un'anima nei sassi
E abbracciandola la bacerei.
Lancerei all'aria i miei lamenti,
Folle abbastanza, se rispondessero gli abissi,
Per gioire della dolce simpatia.

Se allora l'armonia delle anime è la somma legge che regola il mondo, ne consegue che l'intero creato è un armonioso regno di anime. Se è vero che tutte le creature partecipano della grandiosa concordia dell'universo, esse saranno dunque connesse l'una con l'altra, quasi appartenessero a un'*unica* famiglia e discendessero dal medesimo Essere; in questo senso, il mondo organico dei corpi si lascia includere nel mondo dello spirito e così non potrà esistere nulla che sia completamente privo di anima. «Tutto diviene per me straordinario! Ora, Raphael, ogni cosa è abitata intorno a

⁵ NdT: Per esigenze di coerenza e chiarezza lessicali, la traduzione di questo passo è di chi scrive (cfr. nota seguente). Essa ricalca, inoltre, le variazioni di Fischer rispetto all'originale.

⁶ NdT: Salvo diversa indicazione, le citazioni tratte dalle *Lettere filosofiche*, da qui in avanti e cioè fino alla successiva opera citata, rimandano alla seguente traduzione italiana: F. Schiller, *Lettere filosofiche*, in Id., *Il corpo e l'anima. Scritti giovanili*, a cura di G. Pinna, Armando Editore, Roma, 2012, pp. 79-107. Qui le minime variazioni di Fischer sono state trascurate.

me. Non vi è per me più nulla di solitario nell'intera natura. Dove scopro un corpo intuisco uno spirito. Dove osservo un movimento, là indovino un pensiero – e così comprendo la dottrina dell'onnipresenza di Dio».

L'insieme di tutte le creature costituisce un regno d'anime consonanti. Per quanto le cose del mondo siano diverse eppure consonanti, la loro armonia può consistere solo nel fatto che esse costituiscono un regno perfettamente *diviso per gradi*, il cui grado più alto e più perfetto coincide con Dio stesso. La natura forma una serie infinita dal cui compimento e dalla cui somma, potremmo dire, si ottiene il divino. «Tutte le perfezioni dell'universo sono unificate in Dio. Dio e la natura sono due grandezze perfettamente identiche. L'intera somma dell'attività armonica, che esiste concentrata nella sostanza divina, è individuata nella natura, che è l'immagine derivata di tale sostanza, in innumerevoli gradi, misure e livelli. La natura (mi si perdoni quest'espressione figurata), la natura è un dio infinitamente diviso. Come un prisma ottico separa un raggio di luce bianca in sette raggi più scuri, l'io divino si è frantumato in innumerevoli sostanze senzienti. Come sette raggi più scuri si fondono nuovamente in un unico raggio bianco, dall'unione di tutte queste sostanze risulterebbe un essere divino. La presente forma dell'edificio della natura è il prisma ottico e tutte le attività degli esseri intelligenti sono solo un infinito gioco di colori di quel semplice raggio divino. Se all'onnipotente piacesse un giorno frantumare questo prisma, la diga tra lui e il mondo crollerebbe, tutti gli esseri intelligenti scomparirebbe in un infinito, tutti gli accordi confluirebbero in una sola armonia, tutti i ruscelli finirebbero in un unico oceano»⁷.

«L'amore dunque, Raphael, è la scala su cui saliamo verso la somiglianza con Dio. Con semplicità, ignari di noi stessi, è questo a cui miriamo»⁸.

Morte schiere siamo noi, se odiamo,
 Dèi, se con amore ci abbracciamo,
 Se aneliamo alle dolci catene.
In su, attraverso i mille gradini
Degli infiniti spiriti che non creano
 Domina questo impulso divino.
 Mano nella mano, sempre più in alto,
 Dal barbaro al greco veggente
 Che si aggiunge all'ultimo serafino,

⁷ Nota dell'autore (di seguito abbreviato con la sigla NdA): Si confronti questa enunciazione con i passi speculari presenti nella poesia *Gli artisti* [*Die Künstler*], in particolare i versi 448, 449 e 474-481 (chiusa). Considerando la celebre similitudine della luce e in generale i concetti qui formulati, la fantasia teosofica di Schiller rivela analogie con il misticismo e con la dottrina emanatista dei neoplatonici.

⁸ NdT: L'utilizzo del corsivo (o, più precisamente, della *Sperrung*, la spaziatura tra singole lettere di un vocabolo, secondo le norme tipografiche dell'epoca) risponde anch'esso ai criteri personali di Fischer. Il procedimento è rilevabile in tutto il testo, in cui si notano molteplici aggiunte rispetto alle opere originali citate (Schiller ne fa uso a sua volta, ma in misura molto più moderata). Salvo diversa indicazione, questa traduzione restituisce l'uso della *Sperrung* proposto da Fischer in base ai suoi criteri di accentuazione di concetti e termini di maggiore rilievo.

Giriamo danzando *in accordo*,
 Finché nel mare dello splendore eterno
 Morendo scompaiono la misura e il tempo.
 Era triste il grande signore dei mondi
 Qualcosa gli mancava, e creò esseri pensanti,
 Specchi felici della sua felicità.
 Se anche l'essere supremo non ha trovato
 Uno simile a lui, *dal calice dell'universo*
 Per lui spumeggia l'infinità⁹.

La natura, quindi, dovrà essere considerata la rappresentazione perfetta dell'Essere divino, l'idea di Dio compiuta nello spazio e nel tempo, insomma una divina opera d'arte: un'opera viva e armoniosa, di cui ogni essere diviene parte integrante. È Schiller medesimo a definire questa concezione come un "atto di fede della ragione". Tale dev'essere il principio ordinativo del mondo, pensava il poeta, se è vero che l'amore è da ritenere una necessità eterna. «Io dichiaro apertamente di credere all'esistenza di un *amore disinteressato*. Sono perduto se non esiste, rinuncio alla divinità, all'immortalità e alla virtù. Non mi rimane nessuna prova che posso sperare in esse se smetto di credere all'amore».

L'amore legittima simili speranze, ma al contempo non può esso stesso legittimarsi sulla base di speranze. Altrimenti non sarebbe più disinteressato e anzi, se fosse egoistico, non sarebbe più amore. Se pure l'amore si basasse sulla speranza dell'Aldilà, ossia di un eterno beneficio, sarebbe sì il grado più nobile di egoismo, ma ugualmente egoismo. «Egoismo e amore dividono l'umanità in due generi completamente differenti, i cui confini non coincidono mai. L'egoismo erige il suo centro in se stesso, l'amore lo colloca fuori di sé, nell'asse dell'eterna totalità. L'amore tende all'unità, l'egoismo è solitudine. L'amore è il cittadino che partecipa al governo di uno stato libero e prospero, l'egoismo è un despota in un mondo devastato. L'egoismo semina per la riconoscenza, l'amore per l'ingratitude. L'amore regala, l'egoismo dà in prestito – sia che si trovino di fronte al trono della verità giudicante, o guardino al piacere dell'attimo successivo, oppure li attenda la corona del martirio – è lo stesso se gli interessi si pagano in questa vita o nell'altra!». «Ci deve essere una virtù che sia sufficiente senza la credenza nell'immortalità, che sia valida anche se rischia di annientare colui che si sacrifica».

In questo modo di intendere la vita etica risiede il primo punto d'incontro con Kant rispetto al concetto di virtù, senza che il pensiero di Schiller risulti per questo derivativo. Egli, tutt'al più, è pervenuto a un ideale morale che è analogo a quello kantiano. Con il filosofo, Schiller concorda sul fatto che la dimensione etica – la quale è l'essenza della virtù – debba escludere qualsiasi tipo di interesse personale, finanche il più nobile; e che tutte le speranze legate alla fede religiosa siano fondate

⁹ NdA: Il concetto che è alla base di questa visione poetica della realtà è da ascrivere scientificamente a Leibnitz, che lo ha esposto nella sua teodicea per poi consegnarlo all'Illuminismo tedesco del secolo scorso. Cfr. il mio lavoro su *Leibniz e la sua scuola* [*Leibniz und seine Schule*, in *Geschichte der neuern Philosophie*: vol. 2, Bassermann, Mannheim, 1855], XXI, pp. 624-629.

sulla vita etica, e non viceversa. Eppure, proprio in questo punto si manifesta, al contempo, la differenza che lo separa da Kant, e della quale Schiller in quel momento non era neppure consapevole. Schiller basa la virtù sull'amore, che è inteso come sentimento disinteressato, ma che è pur sempre una forma di inclinazione; per Kant, invece, la virtù non può risiedere per alcun motivo nell'inclinazione, bensì unicamente nella legge, e ogni tipo di inclinazione è da disconoscere sul piano etico in quanto elemento improprio e impuro. Schiller è in linea con Kant per quanto concerne il concetto di virtù; riguardo la relativa legittimazione è in sintonia con Rousseau. Perciò abbiamo affermato che le sue autoconfessioni filosofiche testimoniano il passaggio da Rousseau a Kant: spiegano lo stato d'animo di rassegnazione e segnalano l'ideale morale che Schiller aveva in mente nel delineare il suo Posa.

Tuttavia, le *Lettere* si chiudono con una forma di rassegnazione ben più elevata di quella che richiede l'amore disinteressato. Essa impone un esercizio di rinuncia alla felicità egoistica: istituisce quella "teosofia" in cui il mondo viene osservato e amato in quanto *opera d'arte divina*, e allo stesso tempo fissa in questa felice presa di coscienza la somma destinazione dell'essere umano. E se è vero che l'atto di rinuncia alla felicità umana dev'essere totale, allora occorrerà fare a meno anche di questa ulteriore felicità. Inoltre, non è escluso che possano fungere da fattori contrapposti, da una parte, il piacere teorico a cui ci si consegna nell'inattiva contemplazione dell'opera d'arte divina, e dall'altra parte l'impulso morale capace di attivarsi autonomamente. E, forse, chi saprà rinunciare al primo, con maggiore energia potrà assecondare il secondo. In fin dei conti, cosa assicura che la comprensione del mondo come opera d'arte divina sia tanto vera quanto è felice? Che valore ha questa felicità senza la verità? È un sogno della nostra fantasia. Dall'arte umana abbiamo dedotto quella divina, dalla nostra natura abbiamo tratto nozione della natura tutta, dal nostro agire il senso dell'agire divino. Cosa dovrebbe conferire a simili conclusioni un qualsiasi grado di certezza, se esse si fondano su un'analogia incerta e probabilmente solo supposta? In assoluto, siamo proprio sicuri che la nostra natura ci consenta di riconoscere la vera essenza delle cose? Possiamo affermare di conoscere l'esatta misura delle nostre capacità? Finché non le avremo indagate con esattezza, qualsiasi coscienza del mondo, per quanto felice, rappresenterà una *sopravalutazione delle nostre potenzialità*; la grandezza che sentiamo di poterci attribuire, ritenendo di aver scoperto il segreto dell'universo, a dire il vero è una mera supposizione di grandezza, una falsa felicità che va sacrificata anche in nome della virtù.

È questo il secondo punto d'incontro con Kant: al termine delle sue *Lettere*, Schiller si imbatte nel filosofo *critico*. Raphael porge al suo compagno di teosofia il seguente spunto di riflessione: «È diffuso il pregiudizio che induce a misurare la grandezza dell'essere umano in relazione alla *materia* del suo lavoro piuttosto che al modo in cui lavora tale materia. Eppure, un essere superiore è sicuramente in grado di scorgere l'impronta della perfezione anche nelle sfere più basse, purché guardi con commiserazione a quei risibili tentativi di contemplare l'intero universo pur avendo gli occhi di un insetto. Tra tutte le idee contenute nel tuo saggio, il punto sui cui mi trovi meno concorde è l'affermazione che la somma destinazione dell'essere umano

consista nel cogliere lo spirito del creatore entro la sua opera d'arte. È pur vero che anche io, se penso alle azioni del più perfetto tra gli esseri, non conosco una immagine più sublime dell'arte. Ma una differenza importante, a quanto pare, ti è sfuggita: l'universo non è il *mero* calco di un ideale, quasi fosse l'opera perfetta di un artista umano. Questo signoreggia dispoticamente sulla materia, a lui estranea, che gli serve per dare forma sensibile alle sue idee. L'opera d'arte divina, invece, preserva le qualità peculiari di ciascuna delle sue parti costitutive, e questo sguardo protettivo, di cui si giova ogni germoglio di vita anche nella più piccola delle creature, glorifica l'artista non meno dell'armonia del Tutto incommensurabile. *Vita e libertà*, nella misura più ampia possibile, sono impronte della creazione divina. Essa risulta tanto più sublime quanto più sembra poter prescindere dal suo ideale. Tuttavia, *proprio questa perfezione superiore non siamo in grado di coglierla nella nostra attuale limitatezza*. La nostra visione d'insieme abbraccia una porzione troppo piccola dell'universo, mentre il nostro orecchio per lo più non recepisce i toni delle dissonanze. Ogni passo che ci innalza sulla scala degli esseri ci rende più sensibili al piacere dell'arte, che però anche in questo caso avrà valore soltanto *come mezzo*, ovvero soltanto nella misura in cui ci stimola un modo d'agire analogo. L'oziosa ammirazione dell'altrui grandezza non può mai essere un merito. Allo spirito nobile non mancano né la materia né le forze per agire e per essere a sua volta *creatore* entro la propria sfera di competenza: un compito che riguarda anche la tua professione. Una volta che l'avrai riconosciuto come tale, mai più ti verrà in mente di lamentarti delle barriere che limitano tua sete di conoscenza. Ed è solo a questo punto che mi aspetto di vederti del tutto riconciliato con te stesso. *Ti occorre una piena consapevolezza della misura delle tue capacità prima che tu possa apprezzarne il valore nella loro più libera espressione*¹⁰.

¹⁰ NdT: Questo passo delle *Lettere* non compare nella già menzionata edizione italiana a cura di Giovanna Pinna. Tuttavia, esiste una traduzione italiana meno recente delle *Lettere*, in cui è presente anche il brano in questione: F. Schiller, *Lettere filosofiche*, in *Schiller*, a cura di G. A. Alfero, Garzanti, Milano, 1950, vol. 2, pp. 51-83, qui 82-83. Nella citazione di Fischer, il passo rivela modifiche lessicali e sintattiche – e, dunque, alcune differenze di senso – rispetto all'originale di Schiller, per cui la relativa traduzione è ad opera di chi scrive e riproduce le suddette variazioni.

IV. Il punto di vista estetico *al di sotto di* quello morale. L'arte come educazione morale dell'umanità

Le *Lettere filosofiche* impongono un duplice sacrificio e offrono in cambio un duplice compito: la rinuncia alla ricerca egoistica della felicità nel piacere dei sensi, per volgersi invece all'ideale morale, a una concezione etica di umanità, che può realizzarsi solo in una forma disinteressata di amore e dedizione; inoltre, un atto di rinuncia alla comprensione della creazione divina per votarsi, invece, alla creazione di perfette opere d'arte umana, entro la propria sfera di competenza. In sostanza, i due compiti a cui possiamo e perciò dobbiamo assolvere sono la *morale* e l'*arte*. La verità rimane così un aldilà che non siamo in grado di raggiungere nella limitatezza della nostra natura attuale, e che un giorno raggiungeremo in un più alto dispiegamento delle nostre capacità.

La perfezione etica e, un giorno, la comprensione della verità sono i due grandi traguardi verso i quali avanza l'umanità grazie a un percorso di costante formazione. Solo così potrà realizzarsi il modello di uomo spirituale. Ma tale obiettivo, nell'una e nell'altra forma, resta inattuabile fintantoché la potenza naturale dei sensi tiene l'essere umano prigioniero del grezzo desiderio e di una visione cupa del mondo. Affinché possa sbocciare l'uomo etico sarà quindi necessaria un'educazione dell'uomo dei sensi. Il desiderio grezzo si convertirà in pura contemplazione, le visioni cupe in scenari limpidi e chiari; l'uomo dei sensi potrà elevarsi al di sopra del piacere materiale e volgere il proprio sguardo alla forma. Questo processo di formazione verrà dall'arte, ovvero dal godimento della bellezza, sicché i due suddetti compiti, stando al pensiero di Schiller, saranno congiunti in misura tale che l'adempimento dell'uno finirà per predisporre e indirizzare l'adempimento dell'altro. Per assolvere il compito morale c'è bisogno dell'arte. L'umanità vuol essere educata alla propria determinazione etica: una funzione che spetta all'arte, in quanto tessuto connettivo fondamentale per il processo di educazione morale del genere umano. Ora, considerato che l'intero sviluppo del genere umano sul piano etico si può sintetizzare sotto il concetto di storia dell'umanità, l'arte svolge un *compito morale e lo assolve storicamente, ossia tramite progressi gradualmente*. Ciò è testimoniato dalla storia dell'arte. Il senso dell'arte coincide con il senso dell'artista. Proprio per assegnare anche a quest'ultimo una missione morale e una dignità storica Schiller compone *Gli artisti*.

Ciò che viene educato, scrive Lessing nella sua *Educazione del genere umano*, deve essere educato a *qualcosa*. Lessing esamina le religioni rivelate ponendole in relazio-

ne all'idea di una educazione umana propriamente regolata. Dopo di lui, Schiller osserva l'arte sotto la stessa lente prospettica. Ma *a che scopo* va educata l'umanità, per Schiller? Qual è, in generale, il fine ultimo del suo sviluppo? Il fine è la *moralità*, che può essere conquistata solo con un atto di pieno affrancamento dalle egoistiche pulsioni dei sensi, di piena elevazione al di sopra della natura sensibile dell'essere umano. Tale è la risposta dello Schiller poeta in *Rassegnazione* e nel *Don Carlos*, ma anche dello Schiller pensatore nelle *Lettere filosofiche*. Ebbene, *con quali mezzi* l'umanità viene educata al suo fine ultimo? Tramite l'arte! Ne consegue che l'arte è il *mezzo*, mentre l'etica è il *fine*. Il mezzo è di natura *sensibile*, il fine *sovrasensibile*. Fra l'arte e il suo scopo si interpone quindi il medesimo abisso che separa il sensibile dal sovrasensibile, la natura dalla dimensione dello spirito. Nel mondo dei sensi la verità rimane celata, nel mondo dello spirito essa si rivela alla conoscenza. In questa sfera si scorge il divino, poiché non esiste nulla, qui, che possa offuscare lo sguardo: mentre si dissipano le ombre, gli esseri vincolati ai sensi sono ormai divenuti puri spiriti. Il vero e il bene, usando termini convenzionali, costituiscono la nostra somma destinazione, alla quale ci prepara e ci educa l'arte attraverso la bellezza. L'arte sta all'etica e alla conoscenza come la bellezza sta al vero e al bene. È prossima a entrambe, come il sensibile può essere prossimo al sovrasensibile. È affine a entrambe, ma non coincide con esse. Il rapporto che intercorre tra di esse è simile a quello che dalla fiaba rimanda alla morale: infatti, l'arte è quella immagine sensibile [*Sinnbild*] che, in quanto simbolo, evoca un'immagine archetipica [*Urbild*]¹¹. Il vero significato di questo nesso simbolico non risiede, dunque, nell'*immagine*, ma nella morale che è al di là dell'*immagine*. A sua volta la bellezza funge da enigmatico segnale interposto tra il mondo dei sensi e quello dello spirito, per condurre dal primo al secondo. Se messa in relazione alla sfera sensibile, la bellezza è un'*immagine* che dal grezzo godimento sensuale ci eleva alla contemplazione della forma e, in questo modo, ci perfeziona e ci rende liberi proprio sul piano dei sensi; invece, posta in relazione all'ideale morale, essa è un'immagine *sensibile* e perciò imperfetta, in quanto cela l'ideale sovrasensibile nel momento stesso in cui lo rappresenta. In sintesi, la bellezza è come l'immagine velata di Sais. Nella poesia *Gli artisti* essa è intesa ancora in chiave enigmatica, quasi mistica; infatti, appare a Schiller come lo spazio simbolico in cui l'ideale e il sensibile, pur senza colmare il distacco che li separa, si incontrano per un istante. In tal modo Schiller finisce per vedere la bellezza da una duplice prospettiva, giacché essa risiede al contempo in due mondi separati: talora sembra essere di casa nel mondo dello spirito, tanto prossima e intrinsecamente connessa agli archetipi da essere quasi una cosa sola con il vero e il bene; tal'altra sembra dimorare nel mondo dei sensi, legata agli archetipi solo da una lontana correlazione, e relegata a un tale grado di subordinazione che Schiller la colloca non oltre la soglia di questo spazio sacro. Nelle sue riflessioni rivivono tratti di platonismo, sia inteso come il pensiero genuino della

¹¹ NdT: È nella specifica accezione di immagine originaria come modello ideale che, nel seguito della presente traduzione, il concetto di *Urbild* è restituito in italiano con il termine "archetipo", inteso in senso filosofico-culturale.

filosofia platonica originaria, pervasa dall'idea dell'arte, sia inteso come il pensiero mistico della filosofia neoplatonica, votata all'idea del sovrasensibile e nutrita dall'anelito verso di esso. Per il filosofo-artista Platone, il bello era una cosa sola con la verità e il bene, mentre l'archetipo costituiva a sua volta la più alta forma di bellezza. Per il mistico Plotino, arte e bellezza non erano altro che un riflesso imperfetto del bene, stadi preliminari e propedeutici per ascendere alla sfera dello spirito.

Se è vero che la bellezza cela l'archetipo, allora l'artista cela in realtà un filosofo; e se la bellezza non è altro che la manifestazione simbolica del divino, dunque l'artista è, per così dire, il sacerdote e il mistagogo in grado di circondarci di tale chiarore sacro. È in questi termini che Schiller concepiva l'essenza della bellezza e la destinazione dell'arte mentre componeva *Gli artisti*.

Per Schiller la bellezza è una forma propedeutica alla verità:

Tu raggiungi la terra della conoscenza
Solo per la porta aurorale del bello:
L'intelletto si esercita nel fascino
Per assuefarsi a uno splendore più alto.
Ciò che nella melodia delle Muse
Ti fece tremare di dolcezza,
Fece poi crescere nel tuo petto la forza
Che sarebbe divenuta lo spirito del mondo¹².

Di per sé la bellezza è verità celata sotto il sensibile, in quanto dal mondo dello spirito discende nel mondo umano dei sensi. Essa è come Urania che ha ceduto il suo raggianti splendore in cambio della cintura della grazia:

Urania, meravigliosa e tremenda,
Un'aureola al volto di Orione,
In maestà sublime,
Contemplata solo da spiriti più puri,
Va consumandosi oltre le stelle,
In fuga sul suo trono di luce:
*Deposta la sua corona di fuoco,
È dinanzi a noi – bellezza.*
Avvolta nella cintura della grazia,
Si fa fanciullo, ché fanciulli l'intendono.
*Quel che oggi sentiamo bello,
Ci verrà un giorno incontro come verità.*

È così che gli artisti, disvelatori della bellezza, sono come gli arconti nell'educazione morale dell'umanità:

La dignità dell'uomo è nelle vostre mani –
Abbiatene cura!

¹² NdT: tutti i passi della lirica intitolata *Gli artisti* [*Die Künstler*, 1789] qui riportati in lingua italiana sono tratti dalla seguente edizione: F. Schiller, *Poesie filosofiche*, a cura di G. Moretti, SE, Milano, 1990, pp. 20-45.

Essa declina e s'innalza con voi!
 Il sacro incanto della poesia
 Serve un sapiente disegno universale
 Possa condurre silenzioso
 Al mare della suprema armonia!¹³

Per quanto edificanti e magnifiche, simili visioni serbano in sé qualcosa di estraneo allo spirito dell'arte. Qualora la bellezza fosse davvero quella immagine presente che in quanto simbolo ci illumina finché brancoliamo nel buio, e che a propria volta riceve la sua luce da una fonte esterna, allora la sua presenza sarebbe solamente transitoria, mentre il senso di appagamento che, in piena coscienza, ci procura l'atto di contemplarla, non sarebbe altro che un piacere effimero e in fondo ingannevole, come d'altronde scrive anche il poeta: «Ora aleggia, con inclinato volo, / Attorno al prediletto, vicino al senso, / E con tenero inganno gli dipinge / Elisio sulle pareti della sua prigione»¹⁴. È vero che l'arte ci conduce verso le mete più elevate, ma è anche vero che essa è soltanto il percorso verso tali traguardi, il mezzo per ottenere il nostro fine, e di cui possiamo fare a meno non appena abbiamo raggiunto la meta. In realtà, per quel che concerne il bello non è esattamente così. Come la natura non esiste unicamente per nutrire e allevare l'essere umano, allo stesso modo l'arte non esiste unicamente per migliorarlo e formarlo. Essa non è il mezzo per un fine esterno, ma ha in se stessa il proprio scopo e compimento. Non si limita a una funzione educativa, bensì ha un modo di portare a compimento anche la vita umana. Dove c'è forma c'è arte, e in ciò che è umano non dovrebbe esistere nulla che sia privo di forma, che sia estromesso dall'arte, che non richieda una realizzazione artistica. E soprattutto l'artista stesso, il poeta – per il quale creare e plasmare costituisce la più profonda elevazione della propria natura – non può in alcun modo accontentarsi di un compito meramente servile, ovvero quello di aprire l'accesso al mondo dello spirito per l'umanità che mira a elevarsi. Uno spontaneo, naturale sentimento di autocoscienza del poeta è destinato a contrastare l'entusiasmo morale con cui egli finirebbe per limitare il suo compito all'atto di indirizzare verso un altrove. Quasi oltrepassando se stesso, l'artista è indotto dalla sua autocoscienza e da ragioni estetiche a revocare, o quantomeno a ridimensionare, ciò che aveva dapprima preteso per ragioni morali. Inavvertitamente, nell'animo del nostro poeta si ridesta l'artista a scapito del filosofo: per il filosofo l'arte non è che un provvisorio strumento di educazione dell'umanità e non anche il suo compimento, com'è invece agli occhi dell'artista. Dovessimo essere educati a qualcosa che si trova al di là dell'arte, allora il compito dell'artista sarebbe soltanto *morale*; quando l'arte è in grado di completare la vita umana al punto da non risultare mai indispensabile, da lasciare sempre l'ultima impronta sull'opera, allora il compito dell'arte è *estetico*. Ne *Gli artisti*, la sensibilità di Schiller è divisa tra

¹³ NdA: Cfr. i seguenti passi della poesia: versi 42-53, 66-102, 179-190.

¹⁴ NdT: Rispetto al testo originale, Fischer apporta una minima variazione lessicale all'inizio del primo verso, e omette parte del verso seguente. Per la relativa traduzione si è scelto di preservare la conformità all'edizione italiana e dunque alla versione originale della poesia di Schiller.

queste due concezioni, sebbene la prima sia prevalente. La vita senz'arte gli appare desolata e amorfa, quasi vi mancasse la luce dello spirito: «Ho percorso i millenni, / Lo sterminato regno del passato / Com'è sereno l'uomo, dove vi fermate, / e com'è triste, quando lo lasciate!». L'arte, quindi, si insedia anche nel mondo dello spirito. La dimensione spirituale, che inizialmente dovrebbe trovare, nell'arte, soltanto una fase propedeutica, può anch'essa compiersi unicamente nella forma della bellezza che riceve dall'artista:

Chi percorrendo con sguardo ardito
 I liberi sentieri del pensiero,
 Mentre ebbro di peana per la vittoria
 Allunga già la pronta mano sulla corona,
 Se con vile mercede s'illude di deporre la nobile guida,
 E concede all'arte, accanto all'aspirato trono,
 Il primo posto fra gli schiavi: perdonatelo –
La corona della perfezione si libra,
Splendida, sul vostro capo. È con voi,
 Primo fiore di primavera,
 Che iniziò la natura, educatrice di anime;
 E con voi, lieta ghirlanda che festeggia il raccolto,
 La natura giungerà a compimento.

L'arte creatrice, che affiorò semplice
 dall'argilla e dalla creta,
 racchiude con segreta vittoria
 l'infinito regno dello spirito.
 Quel che si conquista solo nella scienza,
 essi lo scoprono e lo conquistano per voi.
 Solo fra le vostre braccia
 il pensatore godrà dei tesori accumulati,
 solo se la scienza, addolcita al calore della bellezza,
 si nobiliterà ad opera d'arte¹⁵.

Ne *Gli artisti*, a mettere in moto l'animo del poeta è un pensiero scisso e ambivalente, che ancora non è del tutto autoconsapevole, in quanto oscilla nell'incertezza tra il compito etico e quello estetico dell'arte. Una contraddizione da risolvere, al fine di chiarire e fissare i relativi concetti. È appunto per ottenere una prospettiva più nitida sull'essenza della bellezza e dell'arte che Schiller si dedica agli studi filosofici sotto l'influenza della lezione kantiana.

¹⁵ NdT: Qui la punteggiatura si attiene alla traduzione italiana, eccetto l'ultimo verso citato, dove Fischer sostituisce una virgola con un punto per chiudere la citazione.

V. L'arte dal punto di vista della morale

Il pensiero di Schiller, come la sua scrittura poetica, segue un corso in continua evoluzione. Dapprima, nella lirica didascalica inquadra l'arte sotto la lente della morale e, sebbene in alcuni passaggi il dato estetico emerga involontariamente a discapito di quello etico, il fuoco prospettico resta incentrato su quest'ultimo. Il quesito che Schiller deve porsi in prima battuta è il seguente: *che cos'è l'arte dal punto di vista della morale?* Nel rispondere a questa domanda, egli è in totale accordo con Kant: è in questo aspetto che l'influenza del filosofo sul poeta si manifesta nella sua massima evidenza. Nel momento stesso in cui Schiller prova a porre la prospettiva morale sullo stesso piano di quella estetica, ogni passo compiuto in questa direzione è una deviazione dalle rotte dell'insegnamento kantiano.

1. *Il tragico*

Osservare l'arte dal punto di vista della morale equivale di fatto a convertire l'ideale etico in oggetto dell'arte. Ma cos'è l'arte quando rappresenta questo ideale? Posto che Schiller condivide con Kant l'idea che l'individuo realizza la sua somma destinazione solo quando agisce secondo morale, rappresentare questo modo di agire deve quindi apparire al poeta come il più elevato compito dell'arte. Come fa ciò che è morale a diventare artistico, o ad avere un effetto in chiave estetica? Questa domanda solleva una criticità, che, a prima vista, somiglia a una contraddizione. Infatti, la moralità consiste nella virtù disinteressata, ovvero nel sacrificio dell'inclinazione. Più è grande e arduo il sacrificio, più è grande e potente la virtù. Tuttavia, ogni sacrificio delle inclinazioni procura una fitta al cuore, tanto più dolorosa quanto più grande è il sacrificio. Senza tale dolore la virtù non è concepibile. Infatti, se la conquista della virtù richiede un sacrificio, essa dovrà essere conseguita *con dolore*. La visione estetica generata dall'arte, invece, risulta *piacevole*. Come può, in questo caso, un principio morale venire rappresentato dall'arte e avere un effetto sul piano estetico? Come è possibile che la contemplazione dell'umana sofferenza possa procurare una soddisfazione estetica? Ciò che ci procura appagamento, per farlo deve accordarsi con la nostra natura. Se esistesse un modo di soffrire concorde con la nostra natura, percepiremmo tale armonia con un senso di piacere. La sofferenza,

però, non è *mai* in accordo con la nostra natura sensibile e può essere unicamente percepita in quanto dolore: qualcosa che sarebbe meglio non esistesse. Invece, il medesimo dolore potrebbe essere conforme alla nostra natura etica, che tra le due è quella più alta. Solo l'agire etico può appagare la natura etica, ma tale agire sussiste unicamente dove l'inclinazione venga sacrificata ai dettami del dovere, e il dovere inferiore sacrificato a quello superiore. Ciò, quindi, implica in ogni caso un sacrificio e una conseguente sofferenza. Una simile sofferenza dovrebbe ledere la nostra natura sensibile e allo stesso tempo compiacere la nostra natura etica; dovrebbe recare la massima soddisfazione, perché soddisfa quanto di più elevato c'è nell'essere umano. Come la sofferenza eleva chi la sopporta, così il dolore che essa reca con sé non sopprime il sentimento del piacere, bensì lo intensifica. Sarebbe appunto questo l'effetto estetico che la moralità esercita e che dalla moralità soltanto può provenire: ecco che l'arte dovrà rappresentare una siffatta azione etica, basata su una siffatta sofferenza; farà apparire tale agire dinnanzi ai nostri occhi, in tutta la sua vivida concretezza; ci mostrerà l'eroica abnegazione in tutta la sua grandezza; infine, cogliendo l'aspetto più doloroso della nostra natura sensibile, soddisferà la nostra natura morale nel modo più elevato. Questo compito spetta all'arte tragica, e in esso risiede il *principio del nostro piacere in presenza di oggetti tragici*¹⁶.

2. *La compassione tragica (timore e compassione: Aristotele e Schiller)*

È sulle sue stesse questioni letterarie che Schiller incentra la propria riflessione filosofica. Tra le sue liriche giovanili, le opere di maggiore rilievo sono le poesie tragiche. Ma a questo punto della sua maturazione, Schiller intende mettere a fuoco il compito e il fine dell'arte tragica osservandola dal più alto punto di vista etico. Essa deve rappresentare un'azione la cui grandezza morale si esprima tramite un eroismo della sofferenza. Infatti, esiste una proporzionalità diretta tra azione e sacrificio: più alto è il fine etico di un'azione, più grande è il sacrificio che essa esige. Leonida cade per la patria, Socrate muore per la verità. Ma se è vero che la tragicità dell'azione dipende dall'intensità della sofferenza, allora l'effetto tragico dovrà dipendere a sua volta *dall'intensità della compassione* che proviamo. L'arte tragica adempie quindi il proprio compito e realizza i propri obiettivi laddove evochi *tragica compassione* o sublime commozione. Ma quali sono i presupposti affinché si verifichi un simile effetto? La compassione può essere *tragica* solo e soltanto se anticipata dalla più viva empatia, da una comunione del sentire [*Mitempfindung*]. Per concepire un simile

¹⁶ NdT: Qui Fischer cita liberamente un saggio di Schiller, apparso nel 1792 sulla rivista "Neue Thalia", vol. 1 (1) e in nota fa riferimento al titolo originale: *Sul principio del piacere in presenza di oggetti tragici* [*Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*]. Una traduzione italiana del saggio, con il titolo *Della ragione del godimento procurato da oggetti tragici*, si trova nel seguente volume: F. Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, UTET, Torino, 1951, pp. 41-58. Da qui in avanti, tutte le traduzioni dei saggi tratte da questo volume sono ad opera di Cristina Baseggio.

sentimento è necessario vedere con i propri occhi la sofferente grandezza, senza mediazioni: non basta sentirne parlare, bisogna guardarla in faccia. L'arte tragica, pertanto, non deve raccontarci l'azione in quanto fatto già accaduto, bensì fare in modo che accada innanzi a noi, e per farlo si serve della rappresentazione *drammatica*. Dato che rappresenta azioni e non mere sensazioni, l'arte tragica non può limitarsi a essere lirica; e posto che non racconta l'azione, ma fa sì che accada davanti al nostro sguardo, non si limita a essere epica, bensì è drammatica. Per percepire non solo con viva empatia, ma anche nella sua *pienezza* la grande sofferenza che l'azione porta con sé, per diventare quasi una cosa sola con l'eroe che patisce, dobbiamo essere messi in condizione di osservare l'azione nel suo *intero svolgimento*; a noi interessa il modo in cui la sofferenza sorge, man mano cresce e si intensifica con naturale gradualità, fino a raggiungere l'apice della grandezza tragica.

Cum-patire [*mitleiden*] implica condividere anche l'esperienza [*miterleben*] dell'azione. Ciò può avvenire quando siamo in grado di vederla dispiegarsi *nella sua interezza*, di seguire l'espandersi della passione dai suoi primi sintomi fino agli apici più spaventosi, come nel caso della curiosità di Edipo e della gelosia di Otello. È ugualmente plausibile pensare a una tipologia di azione che, pur mostrando l'essere umano in uno stato di sofferenza e pur essendo rappresentata nella sua interezza e drammaticità, resti comunque priva di effetto tragico, che manchi, cioè, di evocare una compassione tragica. Affinché la funzione dell'arte tragica sia assolta, occorre che subentri un ulteriore fattore: la sofferenza dev'essere di tale entità da generare un comune sentire, deve trovarsi in sintonia con la nostra natura, con la natura umana. Noi dobbiamo percepire con chiarezza che, in quelle determinate circostanze, l'eroe non avrebbe potuto far altro che soffrire; al suo posto avremmo agito e patito esattamente allo stesso modo. Tale correlazione tra sofferenza e natura umana la chiameremo *verità* umana. L'arte deve rappresentare la sofferenza nella sua verità umana, o, per meglio dire, nella sua *verità poetica*, che è qualcosa di diverso rispetto alla veridicità storica.

È questo il senso della definizione proposta da Schiller per la tragedia: essa «sarebbe dunque l'imitazione poetica di una serie concatenata di fatti (di un'azione completa), che ci mostra persone in una condizione di sofferenza e ha lo scopo di suscitare la nostra compassione»¹⁷.

Nella sua *Poetica*, Aristotele ci ha lasciato una definizione della tragedia che è riassumibile come segue: essa è imitazione di un'azione notevole e compiuta, rappresentata non in forma epica, bensì drammatica; questa suscita timore e compassione, da cui poi si viene liberati tramite la massima sollecitazione di tali emozioni¹⁸.

¹⁷ NdA: *Sull'arte tragica* [*Über die tragische Kunst*], apparso nel 1792 sulla rivista "Neue Thalia", vol. 2. Già in precedenza Schiller aveva lungamente espresso la propria predilezione per gli effetti morali dell'arte drammatica. Il suo saggio del 1784 sul teatro come istituzione morale non era uno studio filosofico, bensì un encomio dei benefici apportati dal teatro. NdT: il testo citato tra virgolette è tratto da: F. Schiller, *Dell'arte tragica*, in Id., *Saggi estetici*, cit., pp. 59-84, qui p. 78.

¹⁸ NdA: La definizione contenuta nel noto passo aristotelico è in contrasto sia con le posizioni espresse da Lessing nella sua *Drammaturgia d'Amburgo*, sia con quelle goethiane delle *Note supple-*

All'epoca Schiller era alle prese con la *Poetica* di Aristotele ed è palese che tenne ben conto della celebre definizione del filosofo greco quando formulò la propria. Il discrimine tra le due posizioni, che a noi oggi appare palese, doveva essere altrettanto evidente a Schiller medesimo: infatti, a suo giudizio l'effetto tragico risiede *unicamente nella compassione* e non nel *timore*. Perché Schiller ha deliberatamente escluso questo stato d'animo? A suo modo di vedere, nulla nell'azione tragica deve suscitare timore, mentre per Aristotele il primo effetto tragico è proprio il timore, il secondo è la compassione. Ma che cosa poteva intendere il filosofo e teorico dell'arte greco con il concetto di timore tragico? Su questo punto l'esegesi aristotelica non è affatto chiara. Gli interpreti hanno ritenuto che l'eroe in sofferenza debba suscitare in noi timore, ossia timore per le sue sorti. Come se il timore che proviamo per qualcuno fosse altro dalla pietà, come se non fosse una modalità specifica di compassione! Come se Aristotele, maestro della distinzione ed esplicazione dei concetti, potesse essere talmente incauto da differenziare due disposizioni emotive che in sostanza sono la stessa cosa! Come se potesse peccare contro se stesso al punto da designare con una sola definizione prima la specificità e poi la categoria!

Secondo Aristotele esiste qualcosa nell'azione tragica di cui noi abbiamo timore: il *destino*. L'azione tragica non è che la lotta di un eroe contro il destino. L'eroe merita la nostra compassione, il destino è oggetto del nostro timore: «il grande, gigantesco destino / che eleva l'essere umano mentre lo stritola!»¹⁹. Il destino possiamo soltanto temerlo, l'eroe possiamo soltanto compatirlo: così pensava Aristotele. Schiller, invece, era di parere diverso: escludeva il timore dall'effetto tragico perché escludeva il destino dall'azione tragica, una scelta imposta dalla prospettiva morale che aveva adottato. In Schiller l'azione tragica non consiste più nella lotta dell'eroe contro il destino, ma nella lotta della volontà morale contro l'inclinazione dei sensi, nel sacrificio dell'individuo per un fine etico. La grandezza tragica è unicamente grandezza morale, la lotta che anima l'azione si scatena tra forze in tutto e per tutto umane. In ultima istanza, il senso tragico non risiede in un *destino superiore* all'essere umano, bensì nella sua *volontà interiore*. È per questo che l'unico oggetto tragico in Schiller è il valore etico dell'eroe, che si rivela nella sofferenza. Ed è per questo che il solo effetto tragico possibile è la compassione, la quale si converte nella massima soddisfazione estetica poiché la nostra più grande forza ne viene appagata. La legge morale ha preso il posto del destino. Il dovere non conosce destino, l'eroe stesso è

mentari alla Poetica di Aristotele. Si confronti anche lo scritto di Jacob Bernays intitolato *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie* (1857). NdT: una recente traduzione italiana del saggio, con il titolo *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull'effetto della tragedia*, è contenuta in: G. Ugolini, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli, 2020.

¹⁹ NdT: I due versi citati da Fischer sono tratti dalla poesia di Schiller del 1796 intitolata *L'ombra di Shakespeare. Una parodia* [*Shakespeares Schatten. Eine Parodie*]. Una traduzione della lirica, ad opera di Alfero, è presente in *Schiller*, vol. 2, cit., pp. 34-36. I passi qui citati da Fischer sono tradotti da Alfero come segue: «il grande, il gigantesco destino / che l'uomo alto solleva e l'uomo ad un tempo travolge».

divenuto un individuo puramente morale e quindi *senza destino*. A questo punto ci avviciniamo a cogliere l'essenza più profonda e il tratto peculiare dell'odierna tragedia rispetto a quella degli antichi e di Shakespeare. Gli antichi ritrovavano il destino *al di sopra* dell'uomo, Shakespeare lo ritrovava *nell'uomo*, Schiller invece pone l'uomo *al di sopra* del destino, destituendo così la funzione di quest'ultimo. Adesso non posso dilungarmi su questo aspetto pur tanto significativo e prolifico di ragionamenti, giacché finirebbe per allontanare l'indagine dal tema del discorso; in ogni caso, mi preme almeno sottolineare che l'uomo puramente etico, ovvero l'uomo senza destino, mi sembra un miglior esempio di moralità rispetto a un eroe tragico.

3. *Il patetico*

Se, come si è detto, il sommo ideale umano è l'ideale etico e la relativa rappresentazione è il sommo compito dell'arte, tale scopo viene raggiunto proprio nell'arte tragica. Oppure l'arte, considerata da un punto di vista puramente morale, è essa stessa tragica. In cosa consiste e come si ottiene l'effetto tragico, questo viene chiarito dal poeta-filosofo; il passo successivo per lui è nel far luce sull'oggetto tragico in sé e, per dir così, scomporlo nei suoi singoli elementi. A noi interessa individuare l'oggetto tragico non soltanto in base ai suoi effetti, ma anche in base ai suoi specifici presupposti.

L'uomo tragico è colui che antepone il dovere all'inclinazione, che rinuncia a se stesso per un fine etico, che è pronto a soffrire per un'idea. È seguendo il principio del dovere che la volontà trionfa sulla natura, la quale vorrebbe seguire le inclinazioni del desiderio. Per prevalere sulla natura occorre combatterla e soggiogarla. Questa lotta è l'azione tragica, questa vittoria è il trionfo tragico. La volontà si dimostra libera nel momento in cui prevale sulla natura, ma tale vittoria esige in cambio la sofferenza della natura umana. Pertanto, sono due i presupposti che determinano l'oggetto tragico: il primo è che la natura umana soffra; il secondo è che, nella sofferenza, lo spirito morale dimostri e affermi la propria libertà. Schiller definisce tale condizione di sofferenza con il termine "pathos", e la relativa rappresentazione con il concetto di "*patetico*". Il tragico è patetico, e quest'ultimo coincide sempre con una condizione di sofferenza, che si tratti della potenza delle emozioni che ci travolgono, o del dolore fisico che ci sopraffà. Ma non tutte le condizioni di sofferenza sono necessariamente patetiche, non tutte le sofferenze generano pathos. Lo stesso dicasi per la pura passione incontrollata e per il mero dolore fisico. Cos'è, allora, che rende patetica la sofferenza umana? È il fatto che essa si configuri come sacrificio in nome di un fine etico, nel quale si rivelano lo spirito morale e la sovranità del libero arbitrio. Dove la sofferenza si configura come sacrificio etico, nel mezzo della natura sofferente e al di sopra di essa si manifesta la libertà dello spirito umano in tutta la sua straripante grandezza. A soffrire è la natura, non lo spirito, che invece trionfa innalzandosi al di sopra della sofferenza e della natura medesima, attestando così la propria superiore potenza.

Come già per Kant, così anche per Schiller è proprio in questa forma di elevazione che consiste *il sublime*. Laocoonte, catturato e dilaniato dai serpenti, è un modello di natura sofferente nelle sembianze più spaventevoli. La sua sofferenza viene da un sacrificio eroico compiuto per il bene dei suoi figli, per proteggerli e salvarli dalle creature mostruose, ma al contempo quel sacrificio è un destino impostogli da divinità ostili. Non il dolore che è costretto a sopportare, ma il sacrificio che sceglie di compiere è ciò che rende grande e tragica la sua sofferenza: è in questo senso che il patire di Laocoonte è divenuto oggetto di rappresentazione tragica, sia nella narrazione poetica, sia nel gruppo scultoreo. Ne consegue che la sofferenza umana solo se *sublime* è patetica, e il patetico solo se *sublime* è tragico, sia che tolleriamo la sofferenza con calma e con sublime *contegno*, sia che ci opponiamo con energia e con sublime *agire*. In entrambi i casi, proprio nel soffrire si manifesta l'autonomia dello spirito: con il contegno in modo *negativo*, con l'azione in modo *positivo*. Schiller attribuisce il calmo contegno alle arti figurative e l'azione movimentata alle arti letterarie, e in tal modo definisce quel confine tra due diversi generi artistici che già Lessing, a proposito del Laocoonte, aveva accuratamente delineato²⁰.

4. *Il sublime*

Sin qui abbiamo individuato la grandezza tragica nell'ideale morale in quanto oggetto dell'arte, e abbiamo spiegato il tragico con il patetico e il patetico con il sublime. Proprio quest'ultimo concetto deve aver attirato in particolar modo l'interesse filosofico di Schiller, poiché egli vi ritrova un elemento essenziale del suo immaginario poetico, il quale per propria stessa natura ama il sublime, e tende spontaneamente verso di esso. La sua potenza poetica, di per sé incline a elevarsi, è in grado di cogliere ovunque e al meglio ciò che è imponente. Il sublime è stato, per così dire, il suo primo amore: infiammava la sua anima ogni volta che in gioventù leggeva delle gesta di grandi uomini nei libri del suo Plutarco. È in simili figure di eroi della moralità che il sublime appare a Schiller massimamente tangibile, nonché accessibile sul piano poetico. Egli concepisce il sublime in senso morale e, anche quando lo esamina da un punto di vista scientifico, lo legittima ugualmente secondo principi etici: su queste basi fissa la rotta distintiva della sua poetica, e al contempo si accorda con la teoria del sublime formulata da Kant nella *Critica del giudizio*.

Può essere sublime soltanto ciò che ci consente di *sublimarci*, elevandoci al di sopra della nostra natura sensibile. E ad elevarci può essere soltanto la forza morale, perciò non esiste sublime al di fuori di essa. Tuttavia, se soltanto la grandezza etica è sublime, ne deriva un altro interrogativo: com'è possibile che anche

²⁰ NdA: Cfr. il saggio *Sul patetico* [*Über das Pathetische*], apparso nel 1793, e originariamente con il titolo *Sul sublime* [*Über das Erhabene*], sulla rivista "Neue Thalia", vol. 3. Con il titolo *Über das Erhabene* Schiller ha rielaborato nel 1801 una parte dello stesso saggio, pubblicandolo nei suoi *Brevi scritti in prosa* [*Kleinere prosaische Schriften*].

la natura ci appaia sublime? In verità, la natura non è sublime in senso stretto, ma non possiamo fare a meno di scorgervi un'apparenza sublime visto che essa, in date situazioni, esercita su di noi lo stesso effetto del sublime. La contemplazione della natura talvolta può sublimarci: per questo la consideriamo sublime. Essa può sublimarci nel senso inteso da Kant e Schiller, ovvero può elevarci al di sopra dei sensi e avvicinarci a una presa di coscienza della nostra natura sovrasensibile, della nostra forza morale – in breve, predisporci alla moralità. Ciò accade nello stesso istante in cui siamo in grado di percepire in modo tangibile i limiti, l'impotenza dei nostri sensi. Se davvero non fossimo altro che esseri vincolati all'uso dei sensi, non potremmo percepirne le limitazioni. Questa intuizione dimostra che siamo qualcosa in più; anzi, essa è l'elemento essenziale della moralità. Nel momento stesso in cui ci scopriamo annichiliti nella nostra natura sensibile, si desta in noi l'autocoscienza morale, che s'innalza con tanta più energia quanto più intensamente noi avvertiamo l'impotenza dei sensi. Autocoscienza naturale e morale sono inversamente proporzionali: quanto più a fondo l'una precipita, tanto più in alto s'innalza l'altra. Ebbene, se è vero che esistono fenomeni naturali in grado di trascendere i sensi, tali fenomeni ci faranno realizzare la limitatezza della percezione umana e, proprio per questo, attiveranno la nostra autocoscienza morale. In altre parole, eserciteranno su di noi un effetto sublimante e così potranno venire considerati come manifestazioni del sublime. Più ci sminuiscono nella sfera dei sensi, più ci elevano nella sfera dello spirito. Di fronte a simili fenomeni naturali ci sentiamo come Faust al cospetto dello spirito della terra: *così piccoli, così grandi!* Esistono fenomeni di cui la nostra capacità immaginativa non è in grado, tramite i sensi, di cogliere e misurare la grandezza; altri sono talmente impetuosi che la nostra forza fisica al confronto svanisce nel nulla. Entrambi sono esempi di sublime: la prima categoria possiamo denominarla "sublime della conoscenza", la seconda "sublime della forza"; utilizzando espressioni kantiane e schilleriane, il primo è un esempio di sublime matematico, il secondo di sublime dinamico. Ci sono estensioni dello spazio che noi consideriamo sublimi, come il firmamento, il mare, le Alpi. Per l'intelletto non esistono grandezze sublimi, in quanto esso non concepisce alcunché di assolutamente grande; non è pensabile alcuna grandezza che smentisca il senso della misura o che trascenda le logiche del calcolo. Del resto, la capacità logica di misurazione è illimitata, e qualsiasi dimensione non è che relativa: è grande soltanto in funzione di una più piccola, ed è piccola soltanto in funzione di una più grande. Ma l'umana capacità di valutare e misurare tramite i sensi, tale capacità estetica finisce per risultare inservibile al cospetto dei suddetti fenomeni naturali, e per questo motivo essi vengono percepiti come sublimi dalla sensibilità estetica. Ad ogni modo, non va mai dimenticato che il sublime non è una proprietà intrinseca della natura: siamo noi ad attribuirgliela. La natura non è sublime, tutt'al più ci sublima, o per meglio dire: noi ci sublimiamo nella contemplazione che ci viene concessa. Siamo noi a creare il sublime, non la natura. Non nelle cose del mondo, bensì *dentro di noi* dimora il sublime. La ragione ultima del sublime è solo nella forza morale; il sublime, nella sua essenza più autentica,

è a sua volta di matrice esclusivamente etica²¹. Per questo Schiller scrive, rivolto agli astronomi: «La vostra materia di certo è la più sublime nello spazio; / eppure, amici, non nello spazio dimora il sublime»²².

²¹ NdA: *Considerazioni sparse su diversi argomenti di estetica* [*Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*], pubblicato nel 1795 sulla rivista “*Neue Thalia*”, vol. 5.

²² NdT: Menzionando solo indirettamente il titolo del componimento e con una lieve variazione di punteggiatura (qui omessa per recuperare il testo originale), Fischer cita l’epigramma schilleriano del 1797 intitolato *Agli astronomi* [*An die Astronomen*].

VI. Il punto di vista estetico *accanto a* quello morale. Il bello e il sublime

Ciò che accomuna gli studi di Schiller sul tragico, sul patetico, sul sublime, e che li attraversa tutti riaffiorando volta per volta, è il punto di vista morale, a partire dal quale egli istituisce, in primo luogo, il proprio concetto di arte, per coglierne quindi il significato in *Rassegnazione*, nel *Don Carlos*, nelle *Lettere filosofiche*, e farne, infine, il fulcro del discorso ne *Gli artisti*. Ma è anche vero che la sua natura d'artista è troppo vicina al punto di vista estetico per accettare l'idea di subordinarlo totalmente a quello morale, e di sacrificarlo nello stesso modo in cui l'inclinazione va sacrificata in funzione del dovere. L'artista è troppo affine alla natura e in debito con essa per poterla davvero rinnegare. Del resto, nell'ideale etico, per come lo intende Schiller, è sotteso un aspetto che lascia dedurre una predilezione per il punto di vista estetico. Infatti, fermo restando il voto di sacrificare qualsiasi cosa alla virtù, l'ideale etico per Schiller si fonda sull'amore disinteressato, cioè su una *inclinazione* umana; questo ideale conferisce la forza di sacrificare ogni cosa al dovere e, allo stesso tempo, una tendenza all'armonia tra dovere e inclinazione, tra l'uomo morale e l'uomo naturale. La sublimazione dell'uomo morale al di sopra dell'uomo naturale, come si è detto, costituisce il *sublime*; nell'equilibrio tra i due risiede il *bello*. L'ideale schilleriano, pur orientato al sublime, rivela una predisposizione al bello, per cui possiede una capacità costitutiva di coniugare le due dimensioni. Al sublime è rivolto il punto di vista morale, al bello il punto di vista estetico. Sviluppato il primo, è per un processo del tutto spontaneo che si costituisce anche il secondo. Da qui in poi, il punto di vista estetico può lasciare la propria posizione subordinata (tollerata non senza riluttanza), ratificare un principio di autonoma legittimazione, infine acquisire pari valore; avanzando in questo modo, è plausibile che conquisti persino una posizione privilegiata.

1. *La bellezza naturale*

La natura sensibile appare in modo differente a seconda che la si osservi dal punto di vista morale o da quello estetico. Nel primo caso va combattuta, nel secondo liberata e trasfigurata. È quindi palese che esista un'opposizione tra giudizio morale ed estetico: la controversia è presto risolta se si sceglie di fare a meno di uno dei due punti di vista; se si decide di accogliere entrambi, bisogna fare in modo di coniugarli.

Schiller li accoglie entrambi, e questo è per l'appunto il suo problema. Ma come lo risolve? In che modo riesce a bilanciare sublime e bello, a coordinare punto di vista morale ed estetico?

Se esiste un fenomeno entro il quale la natura spirituale e la natura sensibile appaiono in tutto e per tutto unificate, la suddetta opposizione risulta allora irrevocabilmente confutata dai dati di fatto. I fatti rappresentano sempre la prova più inoppugnabile, perciò anche la confutazione più inoppugnabile. Ma come potrebbero mai le due diverse nature essere unificate, ed esserlo in tutto e per tutto? Lo spirito è libero e si autodetermina; l'unico luogo in cui è veramente di casa è l'opera che egli stesso ha creato. La natura, però, non l'ha creata lo spirito. Come si spiega, allora, che lo spirito sia di casa in una dimensione puramente naturale, come lo è nella sua opera? Questa è la domanda, e la risposta dovrebbe trovarsi in un dato di fatto.

Si tratta di un fenomeno che tutti riconosciamo come *bello*, di una bellezza rispetto alla quale tutti conveniamo che è *natura*. Si tratta di una *bella natura*, sulla quale tutti dobbiamo ammettere che è di origine spirituale, che è creata dallo spirito stesso e solo dallo spirito può essere creata. Esiste un simile fenomeno?

2. La grazia

Esiste una bellezza generata dallo spirito, come una creazione della fantasia: è l'opera d'arte. Ma l'opera d'arte non è natura in senso stretto. D'altronde, esiste una bellezza della natura che noi non generiamo, ma riceviamo: è la bellezza del corpo, della forma, della struttura, che Schiller chiama "*bellezza architettonica*"²³. È un dono innato, un talento, non una conquista. Pertanto, né nella natura che genera e plasma, né nell'arte che crea, ritroveremo il fenomeno di cui andiamo in cerca. Se esiste, sarà reperibile unicamente nella natura sensibile-spirituale, nella natura umana. Ma esiste un'umana bellezza che sia puramente naturale eppure di origine spirituale?

Naturale è la nostra vita, fintantoché non sia determinata dalla volontà e dalla coscienza: la vita spontanea, priva di intenzionalità. È spontanea la sensazione suscitata da un'impressione; lo è anche il suono di gioia o di dolore che esprime questa sensazione, il gesto che l'accompagna per riflesso. È un'intensa espressione fisica che la sensazione procura spontaneamente. Essa, per Schiller, è una espressione del tutto incondizionata e genuina, ma non impetuosa e brusca come la natura grezza che si concede al piacere, bensì misurata e libera; è come il riverbero trasparente di un'anima libera, opera dello spirito che vivifica questo corpo. Tale espressione non obbedisce né a una legge naturale né a una legge morale; non vi si scorge in assoluto alcuna legge, bensì una *persona*. È personale e quindi unica. Non è prodotta artifi-

²³ NdT: L'espressione è tratta dal saggio di Schiller *Su grazia e dignità* [*Über Anmut und Würde*], apparso nel 1793 sulla rivista "Neue Thalia", vol. 2. Nelle diverse traduzioni italiane figura per lo più con il titolo *Grazia e dignità*.

cialmente, tanto meno sarebbe artificialmente imitabile: è la bellezza che percepiamo come *grazia*!

Nella grazia, la forma naturale è divenuta *parlante*. Soltanto lo spirito *parla*. La grazia è *bellezza*, è una *bella natura* formata dallo spirito. Non esiste una *grazia* [*Grazie*] *artificiale*, la grazia [*Anmut*] *artificiale* è ornamento: Schiller a tal proposito parla di “grazia del maestro di ballo”²⁴. Chi desidera avere grazia fallisce: il suo sorriso non attrae, ma ispira dolcezza. L’intenzione non genera mai grazia: «si percepisce l’intenzione e si resta irritati»²⁵. Non ha alcuna grazia la natura che si limita a lasciarsi andare; non ne ha alcuna neppure lo spirito che si limita a impedire alla natura di lasciarsi andare. La grazia è solo nello spirito, ma soltanto nello spirito che sia in grado di rivelarsi in modo del tutto naturale e quindi spontaneo.

3. *Grazia e dignità*

La libertà umana instaura un duplice rapporto con la natura umana: può affranicarla, ma al contempo deve dominarla. La natura liberata nello spirito e la natura dominata dallo spirito sono l’una e l’altra fenomeni estetici: l’una è la *grazia*, l’altra è la *dignità*. Nella dignità si manifesta la volontà sublime, nella grazia l’anima bella. Pertanto, la dignità sta alla grazia come il *sublime* sta al *bello*. In entrambi i casi è lo spirito a governare la natura sensibile, ma nella dignità lo spirito regna sovrano, mentre nella grazia governa in modo liberale. La dignità è imponente, *maestosa* quando è al proprio culmine; la grazia seduce, e al proprio culmine è *ammaliante*. Un aspetto che accomuna la dignità alla grazia è il fatto che non devono mai essere precostruite: la dignità precostruita è rigida, solenne, pomposa; la grazia precostruita è leziosa, melliflua, ammiccante.

C’è una forma di bellezza in cui grazia e dignità si uniscono: è la perfetta bellezza umana che è esistita un tempo presso gli dèi greci; l’essere umano è là, nel mondo dello spirito, giustificato e assolto nell’essere egli stesso fenomeno: «Con mitigato splendore la libertà della ragione sorge nel sorriso della bocca, nello sguardo dolcemente animato, nella fronte serena, e con sublime commiato la necessità della natura tramonta nella nobile maestà del volto»²⁶.

La grazia, quindi, è quel dato di fatto che nell’essere umano confuta l’opposizione tra natura morale e natura sensibile, il dato di fatto in virtù del quale il punto di vista estetico può abbandonare la propria posizione subordinata ed eguagliare per valore il punto di vista morale. Qualora l’uomo spirituale fosse semplicemente *al di sopra* dell’uomo dei sensi, senza cioè ritrovare in esso anche uno spazio di appartenenza e libertà, a quel punto l’unico ideale umano sarebbe lo spirito dominante che

²⁴ NdT: Il riferimento, non esplicitato da Fischer, è di nuovo al saggio *Grazia e dignità*.

²⁵ NdT: Con una lieve variazione arbitraria, la citazione di Fischer rimanda a un passo del *Torquato Tasso* di Goethe, tratto dal secondo atto del dramma. Qui è riportata la versione di Fischer.

²⁶ NdT: F. Schiller, *Grazia e dignità*, in Id., *Saggi estetici*, cit., pp. 137-202, qui p. 193.

si manifesta nella dignità, mentre a noi non resterebbe altro che giudicare l'umanità nei termini in cui Tasso giudica Antonio: «ma quando gli dèi si riunirono / per recare doni alla sua culla – / le Grazie purtroppo rimasero lontane / e chi manca dei doni di queste graziose dee / può possedere e offrire molto, ma non saprà mai / confortare chi si riposa sul suo petto»²⁷.

Dove c'è grazia, però, dev'esserci la possibilità che la ragione familiarizzi con i sensi, e che il dovere si concili con l'inclinazione; dove c'è grazia potrà esserci una *bella moralità*, che adempie il dovere non solo per obbligo, ma per inclinazione. In tal modo ci sarà anche una *grazia morale*: la grazia morale è la virtù che è divenuta istinto, è il dovere divenuto inclinazione, è una forma di talento della moralità. Se adempiamo il nostro dovere, il nostro agire è corretto perché facciamo ciò che siamo tenuti a fare; il nostro agire secondo dovere è anche bello, perché non potremmo fare altrimenti, perché per noi il dovere è divenuto quasi una seconda natura: questa è la bellezza morale, la virtuosità dell'agire secondo giustizia²⁸.

4. Differenza tra giudizio estetico e morale. Il volgare e il basso

Si può affermare, dunque, che una cosa è l'agire morale, un'altra l'agire estetico. Nel primo caso adempiamo la legge etica, nel secondo assecondiamo la nostra natura. Nell'uno mostriamo il nostro *dover fare*, nell'altro il nostro *poter fare*. Il dovere²⁹ esprime soltanto lo *scopo* per il quale accade l'azione, il potere esprime la *forza* o la capacità di compiere azioni. Il valore morale di un'azione risiede esclusivamente nel suo scopo e nella sua intenzione, il valore estetico invece nella sua forza. Il fine al quale è rivolta la forza determina il valore o il disvalore morale dell'azione; la misura della forza di cui l'azione dispone ne condiziona il carattere estetico. Ne consegue che i due criteri di giudizio, morale ed estetico, assumono punti di vista differenti; inoltre, che essi possono coincidere nell'approvare o rinnegare una medesima azione, ma che possono anche divergere laddove accogliamo sul piano estetico ciò che ricusiamo sul piano morale. Infatti, la misura della forza non è legata alla direzione stabilita dalla legge morale. Un'azione di grande valore etico, come l'impresa di Leonida, la approviamo per ragioni morali ed estetiche: morali, in quanto egli ha adempiuto i doveri di amor patrio; estetici, in quanto ha avuto la forza di compiere grandi gesta. «Noi apprezziamo che Leonida abbia realmente preso l'eroica decisione; ci entusiasma e ci infiamma che *abbia potuto prenderla*»³⁰. Mi vengono in mente due fenomeni che con-

²⁷ NdT: J. W. Goethe, *Torquato Tasso*, cit., p. 107.

²⁸ NdA: Cfr. *Grazia e dignità*.

²⁹ NdT: Con "dovere" è stato tradotto, in un primo momento, il sostantivo *Pflicht*, che rimanda a un dovere oggettivo, fattuale. In questo caso, invece, Fischer ricorre al verbo sostantivato *Sollen* per esprimere un senso del dovere astratto, potenziale, che origina da una spinta morale, e lo contrappone a *Können*, altro verbo sostantivato che indica possibilità, capacità o licenza d'azione.

³⁰ NdT: F. Schiller, *Sul patetico*, in Id., *Del sublime*, a cura di L. Reitani, SE, Milano, 1997, pp. 39-63, qui p. 57.

travvengono alle leggi dell'etica, dei quali l'uno è più biasimevole dell'altro sul piano morale, ma anche più affascinante sul piano estetico: per quale motivo, ad esempio, un omicidio commesso con audacia risulta esteticamente più affascinante di un furto compiuto con pavido timore, sebbene il primo sia di gran lunga più deprecabile se giudicato su base etica? Perché è la misura della forza, è la capacità di agire che conferisce valore estetico all'azione. E proprio in questo aspetto si differenzia la verità poetica da quella morale e storica. «La verità poetica non consiste nel fatto che qualcosa sia realmente accaduto, ma nel fatto che *sarebbe potuto* accadere, dunque nella sua interiore possibilità»³¹. Pertanto, la forza estetica risiede necessariamente nella *prefigurazione* di una possibilità. È per questo che la verità poetica è indipendente da quella storica, così come da quella morale. Una volta che il poeta ha collocato il punto di vista estetico sullo stesso livello di quello morale, di certo gli è saltata agli occhi la differenza tra i due e a quel punto ha dovuto prendere in esame, nella sua specificità, il valore estetico dei fenomeni. Si nota come i concetti schilleriani, man mano che si sviluppano, si avvicinano sempre di più alla sua natura poetica³².

In un primo momento, Schiller aveva avvicinato il bello al sublime, la grazia alla dignità, mitigando e anzi invalidando l'asfissiante predominio che era stato attribuito al sublime in virtù del punto di vista morale. In seguito, la sua preoccupazione è stata quella di evitare che il rapporto potesse inavvertitamente ribaltarsi, e che il bello assumesse una posizione dominante: era preoccupato per il sublime. Per Schiller, tra sublime e bello, tra dignità e grazia doveva sussistere una relazione di equilibrio e complementarità: è per preservare tale equilibrio che ha composto il suo successivo saggio sul sublime.

Semmai il sublime fosse l'unico ideale umano, mancherebbero la grazia, l'armonia e con esse la felicità umana. Se non ci fosse altro che la bellezza, percepiremmo soltanto l'armonia della vita, saremmo felici ma entro i confini del mondo sensibile e non potremmo mai renderci conto che siamo fatti per agire come pure intelligenze, che in realtà siamo ben al di sopra della natura sensibile. Dobbiamo apprendere che la ragione e i sensi *non* concordano: da questa opposizione proviene l'incanto del sublime. La capacità di percepire il sublime merita, perciò, il più perfetto sviluppo. Il bello offre i suoi benefici all'essere umano, il sublime al puro demone. Le due dimensioni devono integrarsi per portare a compimento l'educazione estetica: senza la bellezza ci sarebbe un'eterna battaglia tra l'aspirazione allo spirito e l'umana naturalità; senza il sublime, la bellezza ci farebbe dimenticare la nostra dignità. «Solo quando il sublime si coniuga al bello [...] siamo cittadini completi della natura, senza per questo [...] perdere il nostro diritto di cittadinanza nel mondo intelligibile»³³. Solo

³¹ NdT: F. Schiller, *Sul patetico*, cit., p. 60.

³² NdA: Cfr. l'ultima parte del saggio *Sul patetico*. La distinzione tra giudizio estetico e morale ha come premessa lo studio su *Grazia e dignità*.

³³ NdA: *Sul sublime* (1801), pubblicato in *Brevi scritti in prosa*. NdT: La citazione qui riportata si attiene alle libere omissioni di Fischer rispetto al testo originale, segnalate tra parentesi quadre. La traduzione, privata dei relativi passi, è tratta da: F. Schiller, *Sul sublime*, in Id., *Del sublime*, cit., pp. 67-82, qui p. 81.

la dignità può elevarci, solo la bellezza può allietarci. Il bello e il sublime sono «le guide della vita», geni adibiti a completare la vita umana, ciascuno a modo proprio: «Non volgerti a uno solo! Non affidare al primo / mai la tua dignità, mai al secondo il tuo bene!»³⁴.

Il contrario del bello è il *volgare*, ossia il grezzo istinto naturale spogliato dello spirito. Il contrario del sublime è il *basso*, che non si limita a essere volgare, bensì ha il volgare come scopo. Il volgare alberga dove è assente la nobiltà d'animo; dove essa è disdegnata e oppressa, lì alberga il basso, che è il dominio della volgarità. È lecito che l'arte, in nome della sua natura universale, abbia bisogno di oggetti volgari e bassi, ma la sua nobiltà esige che non divenga mai essa stessa tale: il volgare e il basso non sono banditi dai contenuti dell'arte, ma dalla sua forma³⁵.

5. L'armonia etica. Differenze tra Schiller, Kant e Goethe

Nel saggio su *Grazia e dignità* Schiller coniuga il punto di vista morale con quello estetico, con l'intento di motivare e giustificare il bello: è qui che si palesa la differenza tra il filosofo e il poeta. Con il concetto di *grazia morale* Schiller si allontana da Kant, giacché quest'ultimo non concepisce che l'inclinazione, qualsiasi essa sia, possa mai fungere da sollecitazione etica. Per Kant, un movente etico può risiedere solo nella legge e nel principio. Ciascuno dovrebbe impegnarsi come un Ercole in battaglia per sottrarre ogni azione morale alle inclinazioni, per sacrificare in ogni buona azione la propria natura sempre bramosa. Nella vita, anzi in ogni singola azione, siamo sempre di fronte a un bivio, di fronte alla scelta tra dovere e inclinazione. Seguendo l'inclinazione si può agire bene ma anche male, poiché dal cuore provengono anche pensieri malevoli. Dal momento che l'inclinazione è un movente ambiguo, che può indirizzare verso entrambe le rotte, per inclinazione non è dunque possibile agire bene in senso stretto. A rigore, infatti, non è possibile agire bene sulla spinta di una forza propulsiva che può indurre anche ad azioni malvagie. Seguendo il principio del dovere, l'unico possibile, si può *agire soltanto bene*. Tali sono le posizioni di Kant, che per nessuna ragione è disposto ad arrendersi ai sensi. Il bene non può essere comodo, anzi deve essere sempre difficile, senza mai smettere di esigere e costare sacrifici. L'intento di Kant è stato quello di contrapporre la legge morale – una legge severa, impositiva e inflessibile, dalla maestosità irraggiungibile – alla propria

³⁴ NdA: *Le guide della vita* [*Die Führer der Lebens*], apparsa nel 1795 sulla rivista “die Horen” con il titolo *Bello e sublime* [*Schön und Erhaben*]. NdT: la traduzione è da F. Schiller, *Le guide della vita*, tr. it. di G. A. Alfero, in *Schiller*, cit., vol. 2, p. 32.

³⁵ NdA: Cfr. *Pensieri sull'uso del volgare e del basso nell'arte* [*Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* 1802], pubblicato in *Brevi scritti in prosa*. Per questi motivi Schiller ritenne di dover giudicare con tanta severità le poesie di Bürger. La mia ipotesi è che abbia scritto il suddetto saggio a sostegno della sua recensione critica, sebbene non la richiami espressamente. Undici anni dopo, ovvero nel 1803, Schiller intendeva quantomeno perorare con immutato vigore i principi delineati nella recensione.

epoca, che similmente alla nostra ha appiattito e spento il senso morale sotto un vuoto materialismo. «Era il Dracone di un'epoca che non meritava di avere un Solone».

Kant ragionava soltanto in chiave etica, Goethe solo in chiave estetica. Con il suo trattato su *Grazia e dignità*, Schiller si posizionò a metà strada tra i due cercando un bilanciamento tra prospettiva etica ed estetica. Così facendo non accontentò né Kant né Goethe, ed è emblematico il modo in cui questi due grandi uomini giudicarono le enunciazioni di Schiller. Il suo concetto di ideale risultò agli occhi di Kant troppo vincolato ai sensi, a quelli di Goethe troppo moraleggiante. Kant lasciava parlare soltanto il dovere, il cui monito all'uomo recita: mi devi rispettare e fare ciò che comando, e unicamente in nome di questo rispetto! Schiller intendeva ammorbidire il rigore del pensatore e, quasi per indurlo in tentazione, gli mise davanti l'umanità nella sua forma più attraente. Per bocca della *grazia*, Schiller rispose al dovere: voglio pure obbedirti, ma concedimi soltanto di amarti! Kant però non lo concesse. Riteneva che Schiller avesse messo a repentaglio la maestà del concetto di dovere, aspirando a giustapporre la dignità e la grazia, a trasformare la moralità in bellezza, ad associare la ragione e i sensi. Al contrario, Goethe credeva che Schiller avesse peccato di ingratitudine verso la grande Madre Natura, che non si era di certo comportata da matrigna nei suoi confronti. Secondo Kant, Schiller aveva concesso troppo alla natura, secondo Goethe troppo poco³⁶.

In ogni caso, la prospettiva adottata da Schiller era più vicina al pensiero di Goethe che non alle teorie kantiane. Schiller cercava la perfezione nella bella forma; l'ideale morale si faceva da parte a favore dell'ideale estetico, con esso si era riconciliato ed era ormai prossimo ad assumere una posizione subordinata. Se ne *Gli artisti* la bellezza era intesa come stadio preliminare e immagine imperfetta del bene, oramai appariva come il suo perfetto compimento. Se in prima istanza l'arte doveva servire a una educazione morale e intellettuale dell'uomo, a questo punto doveva generare una *educazione estetica*. Su tali premesse Schiller compose la sua serie di lettere *Sull'educazione estetica dell'uomo*.

³⁶ NdA: Cfr. I. Kant, *La religione entro i limiti della semplice ragione* [*Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, vol. 1, a cura di G. Hartenstein, Modes und Baumann, Lipsia, 1839, p. 182]. J. W. Goethe, *Diari e quaderni annuali* [*Tag- und Jahreshefte*, 1794, nuova ed., vol. XXI, p. 27].

VII. Il punto di vista estetico *al di sopra di* quello morale. L'arte come educazione estetica dell'umanità

Nell'*Educazione estetica* il pensiero filosofico di Schiller viene ribadito e si evolve come un insieme organico, entro il quale si possono scorgere nitidamente il contesto e il laboratorio delle sue riflessioni. Scevro da qualsiasi didascalismo, in queste lettere l'autore non intende in alcun modo fornire conclusioni definitive, né risultati già pronti; i primi risultati emergono solo nella scrittura e maturano insieme al flusso di idee.

Si tratta di epistole di matrice *filosofica*, accomunate ad alcuni dialoghi platonici dal fatto che tendono a lasciarsi guidare dal corso dei pensieri piuttosto che seguire uno schema prestabilito. Non viene presentato alcunché di compiuto, di già pensato; si tratta, piuttosto, di un vivo pensare, che si dispiega come un atto concreto dinnanzi all'intelletto. Un simile modo di fare filosofia non è epico, bensì è drammatico. È in questo aspetto, più che nelle ambientazioni, che consiste il carattere drammatico dei dialoghi platonici, al pari delle lettere schilleriane, la cui drammaticità ben si concilia con la natura poetica dello scrittore. Qui il punto di vista morale, in un certo senso, si trasforma davanti ai nostri occhi in estetico. Nelle mani del poeta, dall'ideale morale gradualmente emerge l'ideale estetico. Chi leggesse con cura queste lettere noterebbe che l'impostazione e le conclusioni, il punto di partenza e il punto d'arrivo *non* collimano. Il punto di vista morale regola l'impostazione, quello estetico orienta la conclusione. Nelle lettere, come in alcuni dei suoi drammi, Schiller fa in modo che la figura dell'eroe possa scambiarsi con quella del poeta stesso, oppure che il ruolo dell'eroe passi a un altro personaggio, il quale assurge a una simile importanza solo per intervento autoriale e non secondo i piani iniziali. Nel *Don Carlos*, in principio, si direbbe che l'eroe sia Carlos, ma nello sviluppo dell'azione è Posa a diventarlo. Allo stesso modo, nell'*Educazione estetica* si direbbe che il punto di vista morale sia prioritario, ma più avanti e alla fine è il punto di vista estetico a spiccare. Lo spunto iniziale delle lettere riprende *Gli artisti*, mentre le conclusioni integrano e portano a termine i ragionamenti imbastiti in *Grazia e dignità*.

1. *L'educazione estetica*

La destinazione dell'essere umano prevede che sia la ragione a dominare la sua vita attraverso la legge morale. È possibile che la legge morale domini non solo sul

piano etico, ma anche politico, che governi non solo la condotta del singolo ma l'intera società: questa condizione è definita da Schiller "Stato di ragione". L'uomo dei sensi si lascia guidare dalle pulsioni e dal bisogno fisico. La necessità induce le persone ad associarsi nei modi previsti dalla legge per tutelare le rispettive esistenze e per appagare i propri bisogni entro i reciproci rapporti previsti dalla vita civile: Schiller chiama questa società spinta dal bisogno "Stato di necessità"³⁷. Ora, se è vero che il compito del singolo è quello di elevarsi per oltrepassare la legge naturale a vantaggio di quella morale, allora la destinazione del genere umano non può consistere in altro che nella transizione dallo Stato di necessità allo Stato di ragione.

Perché ciò avvenga, è richiesta in particolare una condizione prima di ogni altra: che i singoli soggetti siano capaci di compiere questa transizione. Nessuno Stato di ragione può essere fondato sui grezzi istinti selvaggi della massa. Nel caso in cui un tentativo del genere venisse fatto ugualmente – e il memorabile evento si era effettivamente verificato in Europa, proprio mentre Schiller scriveva le sue lettere – in tal caso, è ineluttabile che esso nasca nell'esaltazione e si concluda nella barbarie. Lo Stato, così come dovrebbe essere, e il popolo, così com'è, sono separati da una voragine incolmabile, che la Rivoluzione francese ha cercato invano di riempire di cadaveri. Così facendo non l'ha richiusa, l'ha solo allargata.

Per vivere secondo le leggi della ragione è necessaria una capacità che non è creata dalla natura, bensì si trasmette con la *formazione* dell'individuo, che a propria volta si può conseguire solo tramite l'educazione³⁸. È necessario elevarsi superando brame e passioni egoistiche, ma anche questo è possibile soltanto con sforzo e abnegazione. E gli esseri umani, così come sono, restano ben lontani dal soddisfare tali condizioni. «Il secolo ha dato alla luce un grande momento storico, / Ma questo momento incontra una generazione piccola!»³⁹. Alcuni sono sprovvisti di una *formazione*, ad altri

³⁷ NdT: È qui intenzionale, in traduzione, la simmetria con la nota formula rousseauiana "stato di natura". Ma, diversamente dalle edizioni italiane esistenti, ho scelto di tradurre la locuzione con l'iniziale maiuscola sia per disambiguare la polisemia che esiste soltanto in italiano ("stato" nel senso di condizione, in tedesco *Zustand*; "Stato" come organo giuridico-politico, in tedesco *Staat*), sia per distinguere le specificità del lessico teorico di Schiller (e quindi di Fischer). Il vocabolo tedesco che traduce lo *stato di natura* di Rousseau è di norma *Naturzustand*. Nella terza lettera della sua *Educazione estetica* Schiller si serve di un termine simile, *Naturstand*, ma senza una piena identità di significato. Questo "stato di natura", soprattutto, è ben altro dal concetto di "Stato di natura" [*Naturstaat*], con cui Schiller definisce un organismo politico generato non da leggi ma da forze naturali. In base a queste osservazioni, sul modello di "Stato di natura" ho adoperato gli stessi parametri di formazione lessicale per "Stato di necessità" [*Notstaat*] e "Stato di ragione" [*Vernunftstaat*].

³⁸ NdT: In questo punto del testo si riscontra un chiarimento sulla differenza semantica che induce Fischer a distinguere i termini *Bildung* ("formazione") e *Erziehung* ("educazione"), aggirando in alcuni casi la consolidata formulazione schilleriana *ästhetische Erziehung* ("educazione estetica") per ricorrere alla variante *ästhetische Bildung* (cfr., ad esempio, il titolo del capitolo VIII). Più avanti, Fischer insiste sulla *Bildung* in un altro senso, ossia per esprimere il significato di "formazione culturale", di "cultura". Il termine *Kultur* viene evitato sistematicamente, sebbene sia presente in Schiller (cfr. nota 64).

³⁹ NdT: Qui la traduzione, di chi scrive, segue le modifiche di Fischer al testo originale da lui citato (senza fonte). Si tratta del distico *Il momento* [*Der Zeitpunkt*], incluso nella raccolta di epigrammi

manca la *forza*: i primi sono *rozzi*, i secondi sono *moll*i. Per formare i primi ed elevare i secondi occorrerebbe un'educazione che né lo Stato né la scienza sono in grado di garantire: non si può prescindere, infatti, da una nobilitazione dell'uomo dei sensi, da una purificazione del sentire che si può ottenere soltanto attraverso l'arte e sotto l'effetto della bellezza. «Circonda [gli esseri umani] di forme nobili, grandi, geniali, chiudili in una cerchia di simboli della perfezione, finché l'apparenza vinca la realtà e l'arte la natura!»⁴⁰.

L'educazione che cerchiamo non può che essere *estetica*. Si deve diventare estetici prima di poter diventare morali: questo è il punto di partenza delle lettere dal quale è riconoscibile il poeta de *Gli artisti*. E intendo dire sin da ora qual è la conclusione: una volta compiuto il perfezionamento estetico dell'individuo, sarà evidente come egli non abbia bisogno di diventare dapprima morale; anzi, lo sarà già diventato, sarà uno che per sua natura svolge il lavoro della legge. Ma come si forma l'uomo estetico?⁴¹

2. *Istinto della materia e istinto della forma*

Sono due le sfere che insieme costituiscono l'essenza delle facoltà umane: quella *razionale* e quella *sensibile*. La ragione pensa, i sensi percepiscono. Il pensiero si esplica nell'intellezione e nella volizione: l'intelletto discerne le leggi naturali, la volontà fornisce le leggi morali, sicché entrambi, e con essi la ragione stessa, si manifestano in forma di *legge*. La legge è la regola secondo la quale le cose accadono, le azioni devono accadere. È il principio unitario nella molteplicità dei fenomeni, è la *forma* che collega questa molteplicità all'unità. L'unità è data dalla ragione, che dunque si esplica in questo modo di *conferire-forma*. I sensi, invece, posseggono la facoltà di ricevere e assimilare impressioni dal mondo esterno: isolate e informi, tali impressioni sono materia amorfa. La sfera sensibile, dunque, si esplica in questo modo di *ricevere-materia*.

Si tratta di due manifestazioni necessarie della natura umana: l'una è fatta per dar forma, l'altra per ricevere materia. Schiller denomina il primo impulso "*istinto della forma*", il secondo "*istinto della materia*". Sono queste le due pulsioni basilari della natura umana, così come la ragione e i sensi sono le due forze basilari. L'istin-

scritti da Schiller insieme a Goethe con il titolo *Xenie* [*Xenien*]. Il «grande momento» della citazione di Fischer, in realtà, nel testo originale è «una grande epoca» [*eine große Epoche*]. Per la traduzione italiana del distico, cfr. J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, a cura di R. Fertonani e E. Ganni, tr. it. di M. T. Giannelli, vol. 2, tomo I, Mondadori, Milano, 1994, pp. 684-685.

⁴⁰ NdT: F. Schiller, *Dell'educazione estetica dell'uomo, in una serie di lettere*, in Id., *Saggi estetici*, cit., pp. 203-323: *Lettera IX*, p. 235. Tra parentesi è segnalata, nel testo, una modifica lessicale di Fischer.

⁴¹ NdA: Cfr. lettere I-IX. L'opera è stata pubblicata nel 1795 sulla rivista "die Horen" con il titolo *Sull'educazione estetica dell'uomo, in una serie di lettere* [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*].

to formale vuole modellare ogni cosa, l'istinto materiale vuole sentire ogni cosa; il primo non tollera la materia priva di forma, il secondo non tollera la forma priva di materia. Da qui discendono quindi le due leggi fondamentali del mondo sensibile-intelligibile: l'una è la legge della *realtà assoluta*, che induce a sostanziare la forma e sviluppare le attitudini, a trasformare in mondo tutto ciò che è mera forma; l'altra è la legge della *formalità assoluta*, che spinge a plasmare la materia, a dare una forma a ogni apparizione esteriore, a estirpare tutto ciò che è puro mondo.

Posto che la natura umana è costituita da questi due istinti, essa esige che entrambi vengano *soddisfatti*, e *simultaneamente*. Ma come può accadere qualcosa del genere? Se accadesse, in quel momento si instaurerebbero l'armonia della natura umana e l'accordo delle nostre energie. Tale armonia sarebbe realizzabile non appena l'oggetto del primo istinto fosse in grado di soddisfare il secondo. L'oggetto del primo istinto è la forma, il bisogno del secondo è ricevere. Quando siamo nelle condizioni di *ricevere la forma*, in questo modo riusciamo a soddisfare i due istinti in una volta sola. Che significa, però, ricevere la forma? Qualora, di una cosa, io non voglia ricevere altro che la sua forma, dovrò lasciarla libera di apparire e quasi compiacermene, concedendo alla cosa il margine per mostrarsi, senza imprimere ad essa una mia forma, bensì accogliendo la sua. Imprimere alla cosa una mia forma vuol dire definirla in funzione dei miei concetti o dei miei scopi: dei miei concetti, quando cioè la scompongo per poterla esaminare; dei miei scopi, quando la modifico per poterla rimodellare. Nel primo caso l'artefice è l'intelletto, nel secondo è la volontà. La forma di una cosa, invece, la ricevo nel mero atto della contemplazione. Esiste una condizione nella quale il rapporto reciproco tra noi e le cose può avvenire in modo del tutto libero. Noi restiamo vincolati alle cose, e dunque non liberi, fintantoché queste esercitano su di noi un potere che subiamo o combattiamo. L'uomo dei sensi non è libero, perché subisce il potere delle impressioni che lo tengono prigioniero. Ma anche lo spirito umano non è inizialmente libero rispetto alle cose: deve diventarlo. Per lo spirito le cose non sono affatto *impressioni* che subisce, ma *compiti* da assolvere, compiti interminabili. Senza soluzione di continuità, lo spirito è *sempre* a lavoro con le cose: per capirle, conoscerle e utilizzarle. Prima di essere compiuto, ogni progresso scientifico e pratico dello spirito umano costituisce un *compito da assolvere*, che per lo spirito corrisponde alla incresciosa percezione di un *problema irrisolto*. Tale tormento rappresenta la sofferenza dello spirito che, finché soffre, non può sentirsi libero. Questo tormento non avrà e non dovrà avere *mai* termine finché esisteranno spiriti e cose: ecco perché lo spirito umano di per sé non raggiunge mai uno stato di vera libertà nei confronti delle cose.

Si diceva, esiste un rapporto del tutto libero: un rapporto in cui non ci appropriamo delle cose per utilizzarle, ma le lasciamo libere; in cui esse non sono né le nostre impressioni né i nostri compiti, ma semplicemente gli oggetti che contempliamo – questo rapporto non è solo spirituale né solo sensibile, è tutt'e due al contempo: è *estetico*. Finché l'impressione ci tiene penosamente prigionieri, oppure un compito ci impegna assorbendoci totalmente, il senso estetico resta in uno stato come di quiescenza. Non appena, sollevati dal peso dell'angoscia, torniamo a respirare,

non appena l'esito felice di un compito eseguito ci restituisce le gioie della libertà, in quell'istante si ridesta in noi, spontaneamente, la contemplazione estetica. Ci sentiamo *liberi* e, scevri d'ogni invidia, lasciamo libero tutto quanto è fuori di noi; ciò che adesso recepiamo nell'atto di osservare le cose è soltanto la loro nuda forma. A questo punto siamo tutta fantasia: quieta, salda fantasia contemplativa. Così facendo, delle cose percepiamo direttamente la forma sensibile [*sinnliche Form*], la "viva sembianza" [*lebende Gestalt*], l'apparenza [*Schein*], oppure la bellezza. In questo rapporto di tipo estetico non si instaura tra noi e le cose una relazione seria: infatti, nessuna delle due parti esercita una seria influenza sull'altra. Nel rapporto estetico, la fantasia gioca con l'*apparenza* delle cose⁴².

3. *Istinto del gioco*

Da dove ha origine un simile rapporto estetico? C'è un istinto nell'essere umano che in questo modo, e *soltanto* in questo trova appagamento? O forse dobbiamo prima usare artifici per imparare ad approcciare le cose per via estetica? Nella contemplazione estetica riceviamo non la materia, ma la forma delle cose, e così in *un solo* atto appaghiamo entrambi gli istinti basilari della nostra natura, soddisfacendo quindi la nostra *intera* natura umana. Sono portato a credere che ciò che appaga la natura umana nella sua totalità debba essere perseguito dalla natura stessa, e non vada prima appreso tramite artifici. Pertanto, bisogna osservare l'uomo naturale, la cui espressione più pura e amabile è nel bambino, per capire se un istinto felice della sua natura conduca il bambino spontaneamente in una sorta di rapporto estetico con le cose. Tale rapporto ha origine nell'istante in cui il bambino smette di desiderare la materia delle cose e invece si accontenta della loro apparenza, cioè quando la fantasia ridestata comincia a vivere nell'apparenza delle cose. Il fanciullo che cavalca il bastone come fosse il suo cavallo, la ragazzina che sorveglia con cura la sua bambola e fa di tutto per farla addormentare – cos'è il cavallo per il fanciullo, la bambola addormentata per la ragazzina, se non una mera figurazione, una pura *apparenza* che la meravigliosa fantasia infantile presta alle cose per riceverla spontaneamente indietro? Il bambino *gioca*. Ogni bambino gioca. Ciascun gioco è un modo di ricevere forma, pertanto è un elemento essenziale per un rapporto estetico. Se è certo che il gioco innocente del bambino è uno dei fenomeni più gradevoli al mondo, è altrettanto innegabile la presenza della bellezza nel suo giocare. Esiste un istinto nella natura umana che, riprendendo Schiller, chiameremo "*istinto del gioco*": in esso trovano simultanea soddisfazione gli altri due; ciò, inoltre, rappresenta la loro *prima* possibilità di appagamento.

La più alta, l'ultima vera possibilità di soddisfare questo istinto risiede nella pura bellezza. La fantasia contemplativa, oppure la fantasia ricevente-forma, possiamo chiamarla fantasia *giocosa*, dal momento che è estranea tanto alla serietà dei desideri

⁴² NdA: Cfr. lettere XI, XII, XIII.

dei sensi, quanto alla serietà del pensiero indagatore. La bellezza dovrebbe essere oggetto della sola fantasia giocosa; quest'ultima, a sua volta, dovrebbe adottare la sola bellezza come proprio oggetto, e il più alto. In tal senso Schiller scrive: «Con la bellezza l'uomo deve *solo giocare* e deve giocare *solo con la bellezza*». Egli «gioca solo quando è uomo nel pieno significato della parola ed è *completamente uomo solo quando gioca*»⁴³. I greci lo sapevano, o, per meglio dire, lo facevano. I loro giochi erano così. A Olimpia giocavano con la loro stessa bellezza⁴⁴. E immaginavano così i loro dèi: «essi fecero sparire dalle fronti delle beate divinità tanto la serietà e la fatica che solcano le gote dei mortali, quanto il fatuo piacere che spiana il viso vuoto d'espressione; resero liberi dalle catene di ogni scopo, di ogni dovere, di ogni cura gli dèi eternamente contenti [...]. Tutta la figura riposa e sta in se stessa, una creazione completamente chiusa, come se fosse al di là dello spazio, senza disposizione a cedere o a resistere; là non vi è forza che lotti con altre forze, non vi è alcun lato aperto, da dove possa irrompere la temporalità. Irresistibilmente afferrati e attratti da una parte, tenuti a distanza dall'altra, noi ci troviamo allo stesso tempo nello stato della massima quiete e del massimo movimento, e nasce quella meravigliosa commozione per la quale l'intelletto non ha un concetto e la lingua non ha un nome»⁴⁵.

4. *Lo stato estetico. Goethe. Simmetrie tra Schiller e Goethe*

Una volta inteso che la contemplazione estetica ha origine nel gioco e giunge a compimento nella bellezza, è ora possibile rispondere a queste domande: in cosa consiste la vena estetica che ricerchiamo nel gioco e conseguiamo nella bellezza? Com'è l'essere umano quando si trova nello stato estetico? È meglio chiarire prima ciò che *non è*: né spirito né sensi. L'uomo spirituale e l'uomo dei sensi sono entrambi presi dalle cose del mondo e coinvolti in una tensione delle proprie energie: l'uno nel determinare le cose, che sia con il pensiero o con l'azione; l'altro nell'essere determinato dalle cose. In entrambi i casi, l'individuo funziona come un campo di forze e lo fa rivolto in una precisa direzione, mosso da questa impressione o da quel compito, escludendo tutto il resto. In entrambi i casi, dunque, è determinato in modo esclusivo, prigioniero di un potere che limita, e nel percepire tali limiti riconosce di non essere libero.

Ben altro è lo stato estetico, che non implica simili dinamiche. Non è una forza attiva, è calma contemplativa; non è uno stato di operatività né di sofferenza; non è determinato, ma indeterminato o tutt'al più determinabile; non è sottoposto alle solle-

⁴³ NdT: F. Schiller, *Dell'educazione estetica*, cit., Lettera XV, p. 262.

⁴⁴ NdA: Cfr. Lettere XIV, XV.

⁴⁵ NdT: F. Schiller, *Dell'educazione estetica*, cit., Lettera XV, pp. 262-263. L'omissione è di Fischer, allo scopo di abbreviare il passo originale. Una seconda porzione del testo originale, esclusa da Fischer in citazione, è stata qui ripristinata, giacché l'omissione, pur consistendo in una singola frase («come se fosse... resistere»), avrebbe rischiato di compromettere una piena comprensione del senso (l'avverbio «là» è riferito alla locuzione «al di là dello spazio»).

citazioni di problemi e impressioni, quindi è libero. La vena estetica consiste, pertanto, in una calma *determinabile* che noi percepiamo come *libertà*. Oppure, per utilizzare l'ineccepibile definizione di Schiller, consiste nella "*libertà di determinazione*", la quale ha una duplice valenza: essere liberi *da* tutte le determinazioni alle quali la vita ci incatena; essere liberi *di* scegliere tutte le determinazioni che la vita contiene. Nella seconda accezione, libertà di determinazione significa allo stesso tempo *capacità di determinazione*. Visto che lo stato estetico è libertà *da* ogni determinazione, esso non è né spirituale né sensibile; visto che al contempo è libertà *di* ogni determinazione, allora è *sia* spirituale, *sia* sensibile. È entrambe le cose in egual misura: non si verificano sbilanciamenti, anzi regna una perfetta consonanza tra queste due forze basilari della natura umana. Ebbene, si è detto come esista una reciproca opposizione tra la capacità della ragione di conferire-forma e la capacità dei sensi di ricevere-materia. Ma, quando due forze dai vettori opposti agiscono su un medesimo soggetto con identica energia, quel soggetto viene posto, in virtù di leggi immutabili, in un perfetto stato di quiete: tra le due forze si instaura un equilibrio, esse si annullano a vicenda e provocano nel loro portatore uno stato di totale indifferenza. Le forze in gioco sono il conferire-forma e il ricevere-materia, il comune portatore è l'essere umano; considerata la loro reciproca opposizione, vanno intese in perfetto equilibrio. In questo quadro, la natura umana si trova nel punto di indifferenza tra le due forze, e in tal caso l'indifferenza coincide proprio con lo stato estetico⁴⁶. È noto che i filosofi morali hanno lungamente dibattuto sull'ipotetica esistenza di una indifferenza della volontà umana, ovvero di una libertà di scelta o di uno stato in cui la volontà umana tenda verso direzioni opposte in modo del tutto equivalente. Nel momento stesso in cui nell'essere umano sussiste l'arbitrio, una facoltà di scelta libera e incondizionata, deve rendersi possibile una condizione di questo tipo. Negare ciò equivale a revocare l'arbitrio e in tal senso la libertà di scelta. Ma lasciamo la diatriba ai filosofi! I pensatori più acuti – un Leibnitz, per non menzionare Spinoza – si annoverano tra gli oppositori dell'indifferenza della volontà. Nella natura umana c'è però un'indifferenza che non risiede solo nella volontà, ma anche nello stato estetico: una scoperta che è Schiller medesimo ad attribuirsi in questo ambito. Nello stato estetico si trova quella libertà che i moralisti invano ricercano nella volontà. Ma che cos'è lo stato estetico, se consiste nel punto d'indifferenza tra sfera razionale e sensibile? Prescindendo dall'arbitrio, due forze basilari inducono la natura umana a estrinsecarsi nel pensiero e nei sensi: si tratta di due istinti fondamentali che, attivandosi per necessità, costringono la natura umana. Tuttavia, giacché si annullano a vicenda, ne risultano rimosse anche la costrizione o la necessità: la rimozione della necessità significa *libertà*. Tale libertà non è soddisfazione di un *volere* rispetto a un determinato problema; essa è apertura a ogni determinazione, è un *potere*, è pura e semplice *capacità*, è lo stato in cui l'essere umano può fare di sé ciò che vuole – è l'umanità nella sua autentica, intatta, inutilizzata propensione. Nello stato di libertà estetica è come se la natura umana tornasse alla sua condizione d'origine, nella quale le sue forze non agiscono isolate ma si accordano sulla loro equivalenza e si percepiscono nella loro

⁴⁶ NdA: Cfr. Lettere XIX, XX, XXI.

armonia. Lo stato d'animo estetico, poiché «non protegge nessuna singola funzione dell'umanità [...], è favorevole a ciascuna senza distinzione [...], è il fondamento della possibilità di tutte»⁴⁷. Chiunque abbia provato un tale stato d'animo potrà confermare la veridicità di questi concetti. Ma c'è qualcuno che non l'ha mai provato? In ogni caso, esso non è mai stato compreso in modo più profondo ed esaustivo che da Schiller: c'era bisogno di un *poeta* per andare tanto a fondo nella nozione di stato d'animo estetico. Ripensiamo a quegli straordinari stati emotivi che ognuno di noi ha provato più o meno intensamente, con maggiore profondità o con più superficialità. Quegli stati dell'animo in cui ci sentiamo una totalità completa, e la nostra autocoscienza si ravviva così pura e limpida che ci sembra quasi di tornare giovani e poter ricominciare la vita da capo, come se non avessimo ancora avuto un destino, mentre «il mondo innanzi a noi [ci appare] così vasto, aperto»⁴⁸ e la nostra natura umana si sente come se si fosse appena ridestata da un letargo, come rinata. Ebbene, non sono appunto questi gli stati d'animo che ci fanno sentire *capaci* di portare a termine qualsiasi compito, di essere più che mai aperti a ogni possibile determinazione e, in primis, più che mai votati alla contemplazione estetica delle cose, al godimento delle opere d'arte, persino alla creazione letteraria? E non sono questi gli stati d'animo nei quali ci proiettano, a loro volta, la contemplazione della bellezza naturale e il godimento di un'opera d'arte perfetta? Noi proviamo qualcosa di simile a quel che prova Faust di ritorno dalla sua passeggiata: «Ricomincia a parlare la ragione, / ricomincia a fiorire la speranza, / si sente il desiderio della vita che scorre / e, ah! della fonte della vita»⁴⁹. D'altronde era questo lo stato d'animo con cui ha vissuto Goethe più di ogni altro poeta: era la sua natura, la sua attitudine, ed è la tonalità di base da cui scaturisce il suono della sua poesia, e alla quale esso ritorna prima di estinguersi. Ciò che Schiller ha compreso filosoficamente Goethe lo ha rappresentato in letteratura. La sua *Dedica* testimonia l'animo con il quale egli è diventato scrittore, e come la sua potenza poetica si è accesa a partire dal suo stato d'animo estetico:

Venne il mattino; i suoi passi spaurirono
 Il lieve sonno che blando m'avvolgeva,
 E mi svegliai. Dalla mia quieta baita
 Con nuova lena salii sulla montagna.
 A ogni passo scoprivo con gioia
 Un fiore in boccio, colmo di rugiada;
 Meraviglioso il giorno si levava,
 Per ricrearmi tutto si ricreava⁵⁰.

⁴⁷ NdT: F. Schiller, *Dell'educazione estetica*, cit., Lettera XXII, p. 285. Come in precedenza, la traduzione è adattata alle omissioni apportate da Fischer, qui segnalate nel testo.

⁴⁸ NdT: J. W. Goethe, *Ifigenia in Tauride*, tr. it. di R. Fertonani, Garzanti, Milano, 1993, p. 47. L'interpolazione risponde sia a una variazione dello stesso Fischer rispetto al testo originale, sia a una scelta traduttiva di adeguamento del senso al contesto del discorso.

⁴⁹ NdT: J. W. Goethe, *Faust. Urfaust*, a cura di A. Chiusano, tr. it. di A. Casalegno, Garzanti, Milano, 1994, vol. 1, *Faust*, p. 89.

⁵⁰ NdT: J. W. Goethe, *Dedica*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., tomo I, vol. 1, p. 3.

Eccoci giunti, dunque, al punto in cui s'incontrano i due grandi poeti. Goethe lesse le *Lettere sull'educazione estetica* ancor prima che venissero date alle stampe, e a tal proposito scrisse a Schiller, in una lettera del 26 ottobre 1794, le seguenti parole: «Come una bevanda gustosa e conforme alla nostra natura scivola giù con energia e già sulla lingua, tramite il beneficio che ne ricava il sistema nervoso, produce il suo effetto curativo, così per me le Vostre lettere sono state un balsamo delizioso; e come poteva essere altrimenti, considerato che *vi ho trovato esposte in una maniera così coerente e nobile cose di cui da molto tempo ho riconosciuto la rettitudine, cose che in parte ho vissuto, in parte ho avuto desiderio di vivere*»⁵¹. Alcune settimane prima, dopo una conversazione tenuta con Goethe su questioni di estetica, Schiller scriveva già al suo amico Körner: «Tra le nostre idee è sorta una sintonia del tutto inattesa, tanto più interessante, considerando che è emersa a partire da una totale divergenza di punti di vista. Ciascuno aveva da offrire qualcosa che all'altro mancava, per poi ricevere a propria volta qualcosa in cambio. Da quel momento, queste idee sparse hanno attecchito nella mente di Goethe, che ora sente un certo bisogno di avvicinarsi a me e di *proseguire in mia compagnia* sulla via che sin qui ha battuto in solitudine e senza incitamento»⁵².

Goethe non concordava con Schiller rispetto al trattato su *Grazia e dignità*, ma si trovava pienamente d'accordo riguardo le *Lettere sull'educazione estetica*. Ciò si spiega agevolmente in base alle differenze tra i due scritti: nell'uno, il punto di vista estetico si affianca timidamente e con cautela a quello morale; nell'altro, invece, può attestarsi sul gradino più alto in piena coscienza della propria legittimità, sicché la perfezione umana può essere compresa attraverso la bellezza.

5. *L'armonia estetica. La bellezza dolce e la bellezza energica*

Solo l'uomo estetico è perfetto, l'uomo empirico invece non lo è mai. Sotto il peso della necessità e delle circostanze la nostra esistenza è limitata, frammentata, vincolata alla terra, dipendente da un brandello di umanità. Nello stato empirico, che è il modo di vivere nel solco dell'abitudine e dell'esperienza, le nostre energie non sono mai in completo equilibrio, anzi il nostro agire, dall'altro lato, è accompagnato immancabilmente da una sofferenza. Sotto l'influenza della bellezza è come se tornassimo a essere integri, ne venissimo ritemprati e così restituiti alla nostra umanità pura e perfetta. La bellezza deve condurci in uno stato di libertà di determinazione, ovvero nello stato estetico: ecco in che cosa consiste il suo effetto peculiare e neces-

⁵¹ NdT: J. W. Goethe, F. Schiller, *Carteggio 1794-1805*, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, Istituto Italiano di Studi Germanici/Quodlibet, Roma/Macerata, 2022, p. 28.

⁵² NdA: *Carteggio tra Schiller e Körner [Briefwechsel Schillers mit Körner]*. Parte III. Lettera di Schiller a Körner del settembre 1794. NdT: La traduzione è di chi scrive. Del carteggio con Körner, in edizione italiana, ci risultano tradotte (Alfero) solo due epistole del febbraio 1795. Cfr. *Schiller*, cit., vol. 2, pp. 259-264.

sario. In altre parole, essa dovrebbe trasformare l'uomo empirico in uomo estetico: ecco come si spiega la polivalente efficacia della bellezza. È vero che possiamo risultare manchevoli e imperfetti in diversi modi, ma anche che abbiamo altrettanti modi per divenire perfetti. Ciò che ci completa, è evidente, assume la forma di ciò che ci manca. E ciò che ci manca è in tutti i casi qualcosa che non dovrebbe mancarci, qualcosa che dovremmo avere oppure essere. Non dovrebbe mai venir meno nessuna delle forze che competono alla natura umana, e queste forze dovrebbero trovarsi sempre nel giusto equilibrio, senza che l'una, per validarsi, debba penalizzare l'altra. La perfezione della natura umana non consiste nella mera *energia*, ma nell'energia che deriva dall'*equilibrio* delle sue forze. Ne consegue che l'imperfezione della natura umana consiste nella mancanza di energia oppure di equilibrio. Ciò che potrebbe ma non dovrebbe mancarci è l'energia o l'armonia delle nostre forze. La spinta all'azione viene meno quando siamo fiacchi o spossati; manca armonia, invece, quando una forza prevale sull'altra e si afferma in modo unilaterale, oppure quando si attua con tensione o sforzo. L'imperfezione umana si manifesta nello stato di fiacchezza o nello stato di sforzo. L'uomo empirico, che è imperfetto, sa agire soltanto *in tensione* o *in distensione*. Pertanto, se la bellezza ha il fine di trasformare l'uomo empirico in uomo estetico, allora dovrà compensarne sia lo stato di tensione sia quello di fiacchezza: nel primo caso, si riverserà sull'individuo per mitigare e sciogliere la sua tensione, per acquietarlo, esercitando quindi un effetto di tipo "*dolce*"; nel secondo caso, lo risolleverà e ravviverà, esercitando un effetto "*energico*". In entrambi i casi è in grado di completare, liberare e ritemperare. Per Schiller tali effetti, che sono connaturati alla bellezza, occorrono a rivelarne l'autenticità e, per certi versi, a misurarne il grado di perfezione. Quanto più l'opera d'arte ci trasmette la percezione della nostra libertà estetica, della nostra pura umanità e capacità, tanto più rivela la propria efficacia e perfezione. Quanto più universale è la disposizione che il nostro animo ricava da un determinato genere o prodotto artistico, tanto più nobile è quel genere o eccellente un simile prodotto⁵³. In tal senso, si può affermare che lo stato estetico funge da medio proporzionale tra la sfera sensibile e quella morale.

6. *La bella eticità. L'estetica al di sopra della morale*

A questo punto, nel confronto tra uomo morale ed estetico, agli occhi del poeta-filosofo il loro rapporto deve essere sostanzialmente mutato. Nell'uomo morale una parte della natura umana, cioè una delle sue forze fondamentali, è intensamente sollecitata e in conflitto con l'altra, mentre nell'uomo estetico entrambe le forze fondamentali sono pienamente assecondate e si trovano in assoluta armonia tra di loro. Un sentimento dettato direttamente dai sensi non è altro che desiderio basso e grezzo di appropriarsi delle cose, pertanto diviene tutt'uno con la loro materia; un simile desiderio va contenuto e soppresso tramite la volontà morale. Il sentimento del bello

⁵³ NdA: Cfr. Lettere XVI, XVII, XVIII e XXII.

anela alla pura contemplazione delle cose, non desidera altro che riceverne la forma, è scevro dei desideri più volgari e non necessita alcuna costrizione morale, giacché adempie di per sé alla legge morale. Pertanto, per sua natura l'uomo estetico contiene in sé l'uomo morale. In precedenza, Schiller vedeva nell'uomo morale, prima di tutto, l'aspetto sublime della volontà; giunto a questo stadio della sua riflessione, vi scorge prima di tutto il dissidio tra le forze⁵⁴. Inoltre, se in un primo momento sosteneva che gli uomini devono diventare estetici prima di poter diventare morali, ormai è dell'idea che, una volta raggiunta la prima condizione, essi non hanno più bisogno di ricercare la seconda. «[L'uomo] deve imparare a desiderare *più nobilmente* per non aver bisogno di volere *sublimemente*»⁵⁵. E ciò lo apprende proprio tramite la formazione estetica. In precedenza, la formazione estetica sembrava ridicibile a una fase preliminare della formazione morale, ma a questo punto è la seconda che appare a Schiller come un corollario della prima. Dove venisse meno la dimensione estetica, non rimarrebbe che quella morale. La forza morale è sempre presente, mentre la capacità estetica non sempre e non in tutti. In assenza del sentimento del bello, ci si può consolare solo con *La forza morale*: «Se non hai sensibilità per il bello, ti resta la volontà razionale, / e fare come coscienza quello che come uomo non ti riesce»⁵⁶. In tal modo la bella eticità, confrontata con l'elemento morale neutro, appare più elevata, in un certo senso superiore, in tutto più nobile, tanto è vero che essa è in grado di determinare la nobiltà del mondo etico. D'altronde la morale, che in prima istanza sembrava così sublime, osservata da questa prospettiva risulta nient'altro che una forma di senso civico. «Anche nel mondo morale c'è una nobiltà, le nature comuni / pagano con ciò che fanno, le lette con ciò che sono»⁵⁷.

Per l'uomo morale non esiste alcun destino, giacché non esiste potere in grado di superarlo, o che sia più sublime di lui. Per l'uomo estetico l'idea di un destino è altrettanto impensabile, giacché non esiste potere che possa vincolare o infrangere la libertà umana, sia che la si concepisca in termini morali o estetici. La libertà morale si attua nell'eroica abnegazione e per questo il relativo modo di agire risulta tragico. La libertà estetica non ha bisogno di volere in modo sublime, perché desidera in modo nobile. Non ha motivo di diventare tragica: essa appare al di sopra del destino e al di sopra dell'azione tragica.

⁵⁴ NdA: Cfr. la Lettera XXIII fino alla conclusione.

⁵⁵ NdT: F. Schiller, *Dell'educazione estetica*, cit., Lettera XXIII, pp. 294-295. È segnalata tra parentesi un'interpolazione di Fischer dovuta, come in casi analoghi, a esigenze di completezza sintattica e semantica. Fischer pone l'intera citazione in corsivo, qui invece si ripristina l'originale di Schiller.

⁵⁶ NdT: È citato senza fonte, ma con menzione del titolo, il distico *La forza morale* [*Die moralische Kraft*, 1797], che appartiene al ciclo *Xenie*. Fischer rimuove la divisione originale in versi, pone l'intera citazione in corsivo e la chiude con l'aggiunta di un punto esclamativo. Si è scelto di riportare senza variazioni la traduzione italiana del distico, presente in: J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, cit., vol. 2, tomo I, p. 717.

⁵⁷ NdT: Fischer cita senza fonte il distico *Differenza di classe* [*Unterschied der Stände*, 1796], omettendo la divisione in versi e con l'aggiunta di un punto esclamativo. La traduzione segue l'originale di Schiller ed è tratta da: J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, cit., vol. 2, tomo I, p. 641.

Essendo pura e perfetta, la bella umanità dissolve il destino, gli intrecci tragici dell'esistenza umana e qualsiasi minaccia di conflitto, proprio come l'Ifigenia del poema goethiano scioglie il destino di Oreste e la resistenza di Toante. La libertà estetica invalida il destino e rende superflua la tragedia. A questo punto, se lo Schiller scrittore fonda la sua poetica su tali assunti, se fa dell'ideale estetico o della bella umanità il fine della sua espressione artistica, in tal caso la tragedia non può che arenarsi in uno stallo concettuale. La conseguenza più scontata è che i conflitti tragici debbano risolversi in un lieto fine. Qualora, invece, si risolvessero tragicamente, almeno il carattere estetico dell'eroe (che presupponiamo tale) non potrà esserne una causa sufficiente, per cui il poeta si vedrà obbligato a cercare una forza esterna al suo eroe che lo aiuti a portare a compimento il tragico. Si ritroverà in una impasse poetica, nella quale dovrà ricorrere nuovamente al concetto di destino, pur avendolo già abbandonato in piena consapevolezza per ragioni morali ed estetiche; dovrà tornare a cercarlo, ma non potendolo rinvenire entro la propria visione del mondo, non avrà altra scelta che riprodurre un'idea estranea di destino, ricavata da un diverso sistema concettuale. Di conseguenza, la tragedia ne risulterà estromessa, oppure si mescolerà con motivi di altra natura. Ad ogni modo, nella figura di Schiller poeta stiamo qui esaminando non l'artista, ma il filosofo; né vorremmo precorrere i tempi per un'analisi che ci riserviamo di svolgere in un altro momento e in separata sede. A margine delle indagini in corso, vale la pena di sollevare almeno il seguente quesito: *quali effetti potrà esercitare l'ideale estetico sulla lirica drammatica, e nello specifico sulla poesia tragica?*

VIII. La formazione estetica nell'ambito della scienza e della morale

Mettendo a confronto i principi estetici di Schiller con quelli di Kant, si nota come la lieve distanza emersa inizialmente si sia man mano tradotta, in modo consequenziale, in una sostanziale divergenza. Prima di Schiller, Kant ha posto e risolto il problema estetico in modo coerente con l'atteggiamento moderato e critico che orienta il suo approccio speculativo. Per Kant la bellezza non è una proprietà intrinseca alle cose, bensì soltanto un predicato che noi finiamo per attribuire alle realtà fenomeniche. Ciò che egli intendeva chiarire non era il fenomeno del bello, bensì il *giudizio estetico*: già nelle prime fasi della sua ricerca ha constatato che il predicato universale della bellezza non risiede nella natura delle cose, ma soltanto nella nostra contemplazione delle stesse; ovvero, che il giudizio estetico è un giudizio *riflessivo* (e non determinante), il quale non può avere altro valore al di fuori di quello meramente soggettivo. Ora, il concetto di bellezza non ha a che fare né con la logica né con la morale; la percezione estetica non accresce il sapere scientifico né determina la facoltà del desiderio, tanto meno è determinata da questa. L'intelletto crea i concetti logici, la ragione quelli morali; il giudizio estetico, che non è logico né morale, non può essere spiegato né a partire dall'intelletto né dalla ragione. Quindi Kant, per spiegare il giudizio estetico, oltre all'intelletto e alla ragione, adibiti rispettivamente a riconoscere ciò che è sensibile e a produrre ciò che è etico, ha postulato una terza facoltà, in posizione *intermedia* tra le prime due: tale facoltà concerne il sentimento del piacere o dispiacere, il senso estetico o il gusto. Mentre il regno della ragione è la *libertà* e il regno dell'intelletto è la *natura*, quello del gusto è la *bellezza*, la quale *sembra quasi* riunire in sé natura e libertà, dato che la bellezza mostra la natura in uno stato di concordia, e non con se stessa, bensì con gli esseri umani. Kant sottolinea con enfasi questo "sembra quasi": la bellezza, di fatto, non è l'oggettiva unificazione tra natura e libertà, tra sfera sensibile e morale; siamo noi a sentirla, giudicarla e considerarla in questo modo. La percezione estetica è solo una tra le diverse facoltà: è una facoltà intermedia che, in quanto tale, risulta ben circoscritta e limitata su entrambi i lati, per cui non è in grado di varcare tali limiti né rispetto all'intelletto, né rispetto alla ragione.

Per quanto riguarda Schiller, con il progressivo evolversi dei suoi principi estetici si può notare una corrispondente estensione della facoltà estetica, a tal punto che essa giunge a coinvolgere l'*intera* natura umana. Infine, l'uomo estetico gli è apparso come

la quintessenza di tutto ciò che è umano, come la vera sintesi tra sfera sensibile e sfera morale. Per corollario, la bellezza deve apparire come la sintesi reale e oggettivamente valida tra la sfera spirituale e la sfera naturale. In tal modo, finiscono per assottigliarsi anche quei limiti che Kant si era premurato di tutelare allo scopo di separare il gusto dalla ragione teorica e pratica, ovvero dalla facoltà della conoscenza e dal libero agire etico. La formazione estetica con Schiller diviene un universale umano, per cui deve compenetrare anche la formazione morale e scientifica e, in un certo senso, essere in grado di appropriarsene. Solo in un certo senso, dato che non è possibile affermare che le verità scientifiche e morali vengano prodotte per via estetica. Le prime si scoprono tramite un'approfondita indagine del reale, le seconde sono prodotte dalla pura ragione legislatrice, e in nessuno dei due casi si tratta di un atto estetico. Il senso della verità deve seguire il proprio percorso in piena indipendenza dal senso della bellezza e senza temerne ingerenze ingiustificate, dal momento che le verità, siano esse leggi naturali o leggi etiche, costituiscono il contenuto o addirittura la materia della formazione scientifica e morale. Quella estetica, al contrario, non ha nulla a che fare con la materia, bensì intende occuparsi solo della *forma* e della sua *sembianza*⁵⁸. Dove la scienza e l'eticità possono fare a meno della forma, non necessitano di un'educazione e di una formazione estetiche. Ma se per entrambe, come per ogni elemento umano, la forma è indispensabile, in tal caso non possono che rispondere al senso della bellezza, senza per questo intaccare il senso della verità; considerate nel loro aspetto formale, devono essere in grado di prestarsi a una formazione estetica.

La forma è espressione. La forma nella quale si esprime la scienza è il discorso, un termine con cui intendiamo al contempo il modo di scrivere e più in generale lo *stile* o la *dizione*. La forma nella quale si esprime l'eticità non è la disposizione interiore, bensì la *condotta* in senso pratico, il modo di apparire all'esterno nella sua *interezza*. Per la scienza e l'eticità la formazione estetica concerne, pertanto, lo *stile* e la *condotta*, ovvero da una parte la bellezza del discorso orale e scritto, dall'altra i costumi estetici. È chiaro che la forma piacevole del discorso e del comportamento non costituisce il valore intrinseco né del carattere scientifico né di quello morale. È lecito ritenere che una solida erudizione e una disposizione d'animo virtuosa possano sussistere in mancanza di forme piacevoli, anzi persino attraverso forme del tutto spiacevoli; a loro volta, almeno in apparenza, le forme piacevoli possono ben conciliarsi con una scienza poco approfondita e con un animo superficiale, se non addirittura con qualcosa di peggiore. Sarebbe in entrambi i casi frivolo considerare la formazione scientifica ed etica soltanto a partire da quella estetica. Ciò implicherebbe una rinuncia alle facoltà di pensare e volere in conformità con le leggi, consegnandole entrambe all'arbitrio letterario: «L'arbitrarietà del gusto estetico nel pensiero offusca l'intelletto; ove applicato alle massime della volontà, è perfino *qualcosa di maligno* che finisce per corrompere il cuore»⁵⁹. Nella scienza come nell'eticità, l'uso

⁵⁸ NdT: Per il contesto teorico di questi termini, cfr. cap. VII, par. 2.

⁵⁹ NdA: *Sui limiti necessari nell'utilizzo di belle forme* [Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen], pubblicato nel 1795 sulla rivista "die Horen". NdT: Fischer modifica liberamente il

delle forme belle incontra ineluttabilmente i propri limiti, mentre un uso corretto in ambo i casi reca vantaggiosi benefici. La scienza avanzata è di per sé in grado di attribuirsi la bella forma, e per necessità termina nella formazione estetica. Quanto più rigoroso e puramente scientifico è il pensiero, tanto più sarà conforme alle leggi il suo procedimento, sarà coerente e lineare la sua struttura concettuale, sarà chiaro il suo linguaggio, sarà precisa, vivida e trasparente la sua forma. Ed è proprio in questa forma che la scienza è estetica e opera in modo estetico. Più ci si avvicina a un pieno controllo e a una perfetta padronanza della materia scientifica, maggiore è la possibilità di esporla con disinvoltura e semplicità espressiva. Il pensiero platonico, per esempio, non soltanto consente, ma esige un discorso plastico: senza dover sottrarre nulla alla propria accuratezza e profondità, giacché ambisce alla verità nel senso più alto, si sviluppa e si configura con la massima libertà nel gioco del dialogo. «Chi pensa il più profondo, ama il più vivo»⁶⁰. La scienza porta in sé una tensione verso la formazione estetica: infatti, quanto più è orientata alla massima conoscenza della verità, tanto più si avvicina alla massima limpidezza della rappresentazione.

D'altronde, posto che una bella condotta e costumi piacevoli non possono di per sé generare la disposizione alla moralità, è anche vero che possono *stimolarla* e intanto porre l'animo umano in uno stato d'animo incline alla virtù. I costumi estetici richiedono, come dice la principessa nel *Torquato Tasso* di Goethe, «che sia lecito tutto quello che accade»⁶¹. Non possono condurre a nulla che sia contrario all'etica. Ebbene, se i costumi estetici non sono una mera finzione esteriore, bensì connaturati (e solo in quel caso possono essere considerati estetici), allora devono far sì che anche l'animo non desideri nulla di immorale, o almeno non lo desideri in modo immorale. Questo, però, è decisamente un vantaggio negativo della virtù. Ciò che è contrario all'immoralità deve, proprio in quanto tale, promuovere la moralità: una simile utilità morale la posseggono i costumi estetici⁶².

testo originale, pertanto la presente traduzione, ad opera di chi scrive, resta conforme alla versione di Fischer, ma tiene conto della traduzione italiana dell'originale di Schiller: «L'arbitrarietà del gusto estetico nel pensiero è certo un gran guaio e non può non offuscare l'intelletto; ma questa stessa arbitrarietà applicata a massime della volontà è un male e non può non corrompere il cuore» (F. Schiller, *Dei limiti necessari nell'uso di forme belle*, in Id., *Saggi estetici*, cit., pp. 325-353, qui 346).

⁶⁰ NdT: Fischer cita senza fonte un verso di Friedrich Hölderlin tratto dalla poesia intitolata *Sokrates und Alcibiades* (1798). La traduzione italiana qui riportata, dal titolo *Socrate e Alcibiade*, è contenuta nel seguente volume: F. Hölderlin, *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Oscar Mondadori, Milano, 1986, pp. 30-31.

⁶¹ NdT: Fischer qui cita senza fonte un verso tratto dalla prima scena del secondo atto del *Torquato Tasso* di Goethe. La traduzione riportata è ancora di Lievi (J. W. Goethe, *Torquato Tasso*, cit. p. 111).

⁶² NdA: *Sull'utilità morale dei costumi estetici* [Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten]. Abbiamo dimostrato che anche i costumi estetici hanno i propri limiti: qualora si ritenesse di far bastare un comportamento piacevole per soddisfare interamente l'eticità, ne risulterebbe neutralizzata la serietà della disposizione morale e ne deriverebbe frivolezza. Ecco in cosa consiste "il pericolo dei costumi estetici", di cui Schiller già si era occupato nel saggio *Dei limiti necessari nell'uso di forme belle*. L'altra faccia di tale pericolo è l'utilità morale dei costumi estetici, e proprio in questo punto convergono i due trattati, che insieme costituiscono studi integrativi alle *Lettere sull'educazione estetica*.

IX. La poetica, ovvero la teoria dell'arte di scrivere

L'ideale estetico permette, allo stesso tempo, di comprendere appieno il compito dell'arte e, più precisamente, dell'arte poetica. La teoria del bello, una volta elaborata e messa a punto, sollecita direttamente lo Schiller poeta a desumere da essa la teoria della propria arte. In tal modo l'estetica confluisce nella poetica, e con questo passaggio si concludono gli studi filosofici di Schiller⁶³.

L'ideale estetico va identificato, dunque, con la natura umana, purché essa si trovi nella felice e piena consonanza delle proprie forze; nell'unità armonica delle proprie facoltà spirituali e sensibili; in quella condizione di libertà di cui l'uomo morale va in cerca, l'uomo dei sensi è privo, e solo l'uomo estetico può godere. Di fatto, la natura umana è in origine predisposta a questa armonia delle sue forze, destinata a questa perfezione estetica. Tuttavia, mentre si imbatte nelle impellenze della vita, la natura umana si allontana sempre di più dalle proprie origini: da una parte, il pieno dispiegamento delle sue forze viene inibito e limitato dal destino come causa naturale; d'altra parte, è l'artificio della cultura che, separando gli ambiti della formazione, divide e isola tali forze, alienandole dalla loro natura⁶⁴. Man mano che ciò accade, deve necessariamente aumentare la divergenza tra uomo reale e uomo estetico. È palese che si tratta di una duplice divergenza. La bella natura, da un lato, entra in contrasto con l'artificio della

⁶³ NdA: *Sulla poesia ingenua e sentimentale* [*Über naive und sentimentalische Dichtung*], pubblicato nel 1795 sulla rivista "die Horen".

⁶⁴ NdT: La predilezione di Fischer per il termine *Bildung* lo induce a servirsene come una sorta di iperonimo, ma in questo caso con un altro significato e in una diversa opposizione semantica rispetto a quella con *Erziehung* (cfr. nota 38). Questo paragrafo, in cui Fischer si confronta con il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, rivela infatti una ritrosia rispetto al termine *Kultur*, sistematicamente evitato, sebbene ricorra non di rado nel saggio di Schiller. In particolare, per il passo a cui rimanda la nota, si osservi quanto segue: ciò che Schiller definisce *künstliche Kultur* ("cultura artificiosa"), in Fischer diviene *künstliche Bildung* ("formazione artificiosa"), e, per ovviare a una sovrapposizione lessicale in questa singola frase, Fischer deve anche ricorrere al (quasi) sinonimo *Ausbildung* quando torna a parlare di formazione (specialistica). In questo contesto, nel quale *Bildung* sta per "formazione culturale", l'opposizione concettuale e semantica, mutuata da Schiller, è tra natura (autentica e incorrotta) e artifici della cultura. Sulla base di tali premesse, da qui in avanti *Bildung* sarà tradotta, in relazione al contesto, con "cultura", al fine di disambiguare l'utilizzo che ne fa Fischer come termine-ombrello – d'altra parte, per logica la cultura stessa è legata alla formazione (morale, scolastica, etc.) di un individuo o di un popolo.

cultura, e il contrasto si inasprisce via via che quest'ultima continua ad affinarsi e ad allontanare la vita umana dalla natura. D'altro canto, la bella natura è in contrasto con la natura comune, nella misura in cui essa viene trasformata dalle impellenze della vita, ossia dal naturale destino dell'essere umano; contrasta, cioè, con l'essere umano, nella misura in cui egli viene corrotto e distolto dalla sua vera destinazione per effetto della perentoria realtà della vita, del necessario susseguirsi delle esperienze comuni. L'uomo reale, in concreto, è in parte quel che risulta dall'artificio della cultura, in parte ciò che discende dalla natura empirica. Rispetto all'artificio della cultura, la bella natura è la dimensione originaria e autentica, che esiste nonostante tale artificio; rispetto alla realtà comune, la bella natura è un ideale, che non esiste ma *dovrebbe* esistere. L'ideale estetico coincide al tempo stesso con la nostra natura originaria e con la nostra somma destinazione. Dove esso afferma la sua autentica verità naturale, in contrasto con l'artificio della cultura, nella bella natura rivela l'*ingenuo*; dove esso, in quanto sommo fine della vita umana, si contrappone alla realtà comune, allora in sé rivela l'*ideale*. Ingenua è la natura che, sottraendosi spontaneamente alle regole dell'arte (tra le quali si possono includere anche i costumi estetici), ricava le proprie leggi da sé stessa e si oppone, grazie alla forza del genio, alla rigidità degli schemi culturali: «Ingenuo dev'essere ogni vero genio, altrimenti non è un genio. Soltanto la sua ingenuità lo rende un genio, e ciò che egli è nel campo intellettuale ed estetico non può da lui essere rinnegato nel campo morale»⁶⁵. Ecco emergere un'ulteriore differenza sostanziale tra Schiller e Kant, considerato che quest'ultimo estromette espressamente il genio dall'ambito scientifico e morale, circoscrivendolo a quello estetico. Per Kant, in campo morale si dovrebbe agire unicamente secondo principio, e a tale scopo non occorre il genio, ma soltanto una disposizione dell'animo al dovere; in campo scientifico, invece, si dovrebbe agire solo secondo regole critiche, e a tale scopo non è necessario il genio, bensì rigore e acume.

1. *L'ingenuo e il sentimentale*

Secondo Schiller, invece, il compito della poesia non può che essere quello di «dare all'umanità la sua più perfetta espressione possibile», ossia, in altre parole, quello di rappresentare l'ideale estetico. Invero, l'ideale estetico è sempre presente nell'umanità, a cambiare sono solo le modalità; l'umanità avverte sempre la propria condizione di felice perfezione, a cambiare sono solo gli orizzonti mentali. O l'ideale estetico è realmente presente, e in tal caso coincide con la *bella natura che si manifesta*; o, invece, è assente nella realtà, e in tal caso diviene l'*ideale che cerchiamo*, che bruiamo, di cui godiamo nella fantasia perché nella realtà ne siamo privi. L'ideale estetico vive in noi, o come natura o come mancanza e desiderio. La sensibilità estetica, che è il fondamento di quella poetica, ha sempre per oggetto la bella natura, l'umanità

⁶⁵ NdT: F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, in Id., *Saggi estetici*, cit., pp. 367-471, qui p. 380. Fino a diversa indicazione in nota, seguono citazioni tratte dal medesimo saggio e dalla medesima traduzione di Baseggio (pp. 388-467).

felice: l'essere umano, a sua volta, o gode della bella natura in quanto realtà esistente, oppure con ardente brama anela ad essa in quanto ideale che dovrebbe esistere. Nel primo caso la nostra sensibilità è "ingenua", nel secondo caso "sentimentale". Dato che l'ideale estetico costituisce l'oggetto e il compito di tutta la poesia, e che può essere percepito solo attraverso due modalità (ingenua o sentimentale), ne discendono due categorie poetiche del tutto diverse, che per Schiller coprono l'intero ambito della poesia e ne sono la misura. Quando la bella natura si manifesta come realtà esistente, allora il compito della poesia consiste nel raffigurarla [*abbilden*] nella forma più fedele possibile; quando essa non è reperibile nella realtà, consiste nel prefigurarla [*vorbilden*] nella forma più viva di cui è capace. Il primo compito è assolto dalla poesia ingenua, che è *imitazione del reale*; il secondo dalla poesia sentimentale, che è *rappresentazione dell'ideale*. I poeti sono da sempre i custodi della Natura: essi imitano la natura presente oppure cercano la natura perduta.

Pertanto, una cosa è l'interesse ingenuo per la natura, altra cosa è quello sentimentale. Il primo si fonda sull'affinità che ci lega alla natura, il secondo sul senso di estraniamento che proviamo rispetto ad essa. Nel primo caso *viviamo* nella natura secondo le sue leggi, conservando l'infantile semplicità con cui abitavamo la nostra casa materna; nel secondo, *vorremmo vivere* secondo le leggi naturali, ma nella realtà non siamo natura, e più diventiamo innaturali, più è intenso il desiderio di riavvicinarci ad essa. La sensibilità ingenua genera la sensazione semplice e sana di essere a casa nella natura; quella sentimentale genera un senso di mancanza della natura, come una nostalgia di casa. *L'una fa sì che sentiamo naturalmente, l'altra fa sì che sentiamo il naturale*. Sono stati d'animo e contesti culturali ben differenziati, persino contrapposti, quelli da cui hanno origine le due diverse sensibilità. Più sono naturali la cultura e i costumi, più la sensibilità risulta ingenua, così come la poesia; più artificiale e innaturale diviene la cultura, più la sensibilità e la poesia assumono toni sentimentali. Sotto questo aspetto, le due forme di percezione sensibile (e di creazione poetica) si comportano come grandezze opposte. Man mano che smettiamo di essere ingenui, cominciamo a diventare sentimentali. «Come poco a poco la natura cominciò a sparire dalla vita umana quale *esperienza* e quale *soggetto* (agente e senziente), così la vediamo spuntare come *idea* e come *oggetto* nel mondo poetico». I poeti ingenui sono i figli della natura, quelli sentimentali i suoi amanti. Entrambi amano e apprezzano la natura, ma in modi del tutto diversi. I poeti ingenui la amano in modo infantile e semplice, i poeti sentimentali con esaltato entusiasmo. Per gli uni l'amore è semplice e naturale, per gli altri è un sentire vaneggiante. L'amore appassionato per la natura è appunto di tipo sentimentale; l'amore ingenuo è troppo sano per cedere all'esaltazione, troppo autosufficiente per diventare appassionato.

2. *L'antico e il moderno (il classico e il romantico)*

Il sentimentale, come modo di sentire autentico, non ha a che fare con il sentimentalismo, che è sempre affettato e inautentico, ed è al massimo un surrogato del

sentimentale. Se si considera lo spirito umano e il necessario corso del suo sviluppo, non si può prescindere dal concetto schilleriano di sensibilità e di poesia sentimentali. Ciò che avviene per necessità ed è di per sé vero è anche immediatamente riconoscibile: come il fatto che, con il progredire della cultura, noi ci estraniamo dalla natura e, in egual proporzione, dalla nostra primitiva autenticità; o come il fatto che compensiamo questa perdita con l'immagine di una natura ideale, poetizzata dalla capacità immaginativa e in contrasto con la realtà vissuta, sicché proprio la percezione di tale contrasto dà origine al poeta sentimentale. Tale percezione accomuna Rousseau e Schiller, il quale, nell'atto di concepire la poesia sentimentale, intuisce anche il proprio genio poetico. Se è vero che le *Lettere* tra Julius e Raphael sono le autoconfessioni filosofiche di Schiller (esse stesse di tipo sentimentale), allora il suo trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, l'ultimo di questa serie, coincide con la sua autocoscienza estetica. E avremo modo di osservare che in questo contesto egli giudica se stesso proprio come lo abbiamo giudicato noi in precedenza.

Presupposto della sensibilità ingenua è uno stato dell'anima e della cultura tale che l'uomo morale può ancora agevolmente accordarsi con l'uomo dei sensi, e l'uomo spirituale con quello naturale. Il sentimentale, al contrario, presuppone un'avvenuta frattura tra queste dimensioni, per cui lo spirito umano ricerca al di là del reale, ovvero nello spazio sovrasensibile della propria stessa interiorità, quell'appagamento che la natura e il mondo esterno non gli concedono. Pertanto, la cultura etico-naturale dell'antichità classica generava e stimolava una sensibilità di tipo ingenuo, mentre la cultura spiritualistica del mondo cristiano privilegiava il sentimentale. Gli antichi sentivano ingenuamente, i moderni in modo sentimentale. Da qui in poi, agli occhi di Schiller si palesa una differenza tra *antico* e *moderno*, la quale porta con sé quella tra *classico* e *romantico*: l'ingenuo gli appare come una proprietà costitutiva del classico, il sentimentale come un tratto essenziale del romantico. Ciò attribuisce a Schiller il grande e riconosciuto merito di aver chiarito e valorizzato, su un piano psicologico, gli aspetti fondanti dell'intrinseca differenza tra classico e romantico, che notoriamente costituiscono le categorie guida per lo sviluppo storico-artistico dell'umanità. In Schiller, tuttavia, le differenze tra ingenuo e sentimentale non emergono in quanto dati storici, bensì vengono interpretati come prospettive dell'universale umano. Il classico, associato all'ingenuo, non va circoscritto all'antico: in tal senso, Schiller considera *Shakespeare* un poeta classico al pari di *Omero*.

3. *Schiller poeta sentimentale. Le autoconfessioni poetiche*

È bene fare attenzione a non confondere il sentimentale con l'ingenuo, anche quando entrambi sembrerebbero rimandare al medesimo oggetto. Infatti, c'è un sentire sentimentale che, nella sua appassionata nostalgia della natura, ammira l'ingenuo sopra ogni altra cosa: un simile sentimento, però, resta ben lontano dall'essere esso stesso ingenuo. L'ingenuo non può ammirare se stesso: non appena l'ingenuo inizia a divenire oggetto, cessa di essere sentimento. Non va confuso il sentimento

per l'ingenuo con il sentimento ingenuo, sarebbe come confondere il sentire degli antichi con ciò che noi sentiamo per gli antichi. «Era senza dubbio tutto un altro sentimento quello che empiva l'anima di Omero quando faceva ospitare Ulisse dal suo divino porcaio, da quello che agitava l'anima del giovane Werther quando leggeva questo canto dopo una compagnia molesta». O ancora, citando un esempio di Schiller medesimo: nella fantasia dei Greci antichi, gli dèi della Grecia erano percepiti in tutt'altra maniera rispetto alla fantasia di Schiller.

Questa distinzione chiarisce la differenza tra il poeta ingenuo e quello sentimentale. Il poeta ingenuo ritrova il proprio oggetto già nella natura che egli raffigura: il suo compito consiste soltanto nel rappresentarlo con la massima fedeltà, completezza e vitalità possibile. Il poeta sentimentale, di contro, non ritrova il proprio oggetto in natura, perciò deve crearlo nella poesia; né può rappresentare la natura in quanto tale, ma solo sotto forma di ideale, che, attraverso quell'elemento permeabile e scevro di costrizioni che è l'immaginazione, può espandersi fino a una misura infinita o assoluta. La poesia ingenua si configura come rappresentazione assoluta (di una grandezza finita), la poesia sentimentale come rappresentazione dell'assoluto. Pertanto, il compito del poeta ingenuo può essere portato a termine in senso assoluto, mentre vale l'opposto per il poeta sentimentale, visto che una rappresentazione compiuta non è attuabile per una grandezza infinita, ma solo finita. La sensibilità ingenua può generare opere d'arte perfette, che eguagliano la natura stessa. Il poeta ingenuo è oggettivo come la sua sensibilità. Il suo sentire si riversa nell'oggetto percepito e rispetto a questo non contiene né più, né meno; la sua poesia ne è la mera rappresentazione, viva e fedele: «L'oggetto lo possiede completamente, il suo cuore non sta, come un cattivo metallo, subito sotto alla superficie, ma vuole essere cercato come l'oro nella profondità. Come la divinità dietro l'edificio del mondo, egli sta dietro la sua opera; *egli* è l'opera e l'opera è *lui*; bisogna non essere degni di quella, o non padroni, oppure già sazi, per chiedere anche solo di *lui*». Poeti di tale categoria sono Omero e Shakespeare: essi ci consegnano la natura senza mediazioni e per ciò che è; in questa forma la natura può essere recepita solo dalla sensibilità ingenua. La sensibilità sentimentale non vive di natura, ma della relativa immagine nella propria fantasia. Il poeta sentimentale può consegnare solo *se stesso* in forma immediata: le sue poesie sono in primo luogo *autoconfessioni*. Più i componimenti altrui sono a loro volta delle autoconfessioni, più gli risultano affini e comprensibili. Le poesie veramente ingenuo esercitano, *in un primo momento*, un effetto ripulsivo e inquietante sulla sensibilità sentimentale.

Per un certo arco di tempo, Schiller si è sentito più prossimo a Rousseau che non a Shakespeare. Egli stesso lo ammette nel seguente passo, rintracciando nel sentimentale il colore di fondo della sua opera giovanile: «Quando [...] imparai a conoscere per la prima volta [Shakespeare], mi rivoltò la sua freddezza, la sua insensibilità, che gli permetteva di scherzare nel più alto pathos, [...] che ora lo arrestava là, dove il mio sentimento correva avanti, ora lo trascinava via freddamente là, dove il cuore si sarebbe fermato così volentieri. Indotto dalla conoscenza di poeti moderni a ricercare nell'opera *per prima cosa il poeta*, a incontrare il *suo* cuore, a riflettere *in*

comune con lui sopra il suo argomento, insomma a *considerare l'oggetto nel soggetto*, mi era insopportabile che il poeta qui non si lasciasse cogliere in nessun luogo e in nessun luogo mi volesse rispondere. [...] Lo stesso mi è avvenuto con Omero, che imparai a conoscere in un periodo ancora più avanzato»⁶⁶. Qui si nota come Schiller dichiararsi in prima persona il tipo di rapporto instaurato con i poeti ingenui nelle fasi iniziali della sua attività letteraria: infatti, egli sentiva come un poeta sentimentale, così i suoi primi componimenti non potevano essere altro che autoconfessioni⁶⁷.

4. *La poesia satirica e la poesia elegiaca. Il tragico e il comico. Concetto di comico*

La poesia sentimentale si fonda sul contrasto tra ideale e realtà. La percezione di questo contrasto è ambivalente: positiva rispetto all'ideale, che genera attrazione; negativa rispetto alla realtà, che genera avversione. Nel colore di fondo della poesia sentimentale può prevalere l'una o l'altra delle due percezioni. Quando il colore di fondo è dato dall'avversione per la realtà, la poesia si fa *satirica*. Se, invece, nell'animo del poeta prevale la nostalgia dell'ideale, la sua poesia diviene *elegiaca* nel senso più ampio del termine.

Qualsiasi opera poetica rientra o nella categoria dell'ingenuo, o in quella del sentimentale. Ogni poesia sentimentale appartiene, a sua volta, o al genere satirico o a quello elegiaco.

La poesia satirica ha il chiaro scopo di rappresentare la realtà data, nel confronto con l'ideale, come qualcosa che non ha ragion d'essere [*das Nichtige*], che non dovrebbe essere così com'è [*das Nichtseinsollende*], il cui essere andrebbe come tale annientato [*das zu Vernichtende*]. Dove si parla di un confronto con l'ideale, si allude al confronto con le pretese avanzate dal poeta; pertanto, non farebbe differenza sostituire i concetti di ideale e realtà con quelli di poeta e mondo. Infatti, il mondo come dovrebbe essere risiede, in linea di principio, solo nella fantasia e nella fede del poeta. Ciò detto, esiste una duplice modalità di annientamento, che varia a seconda di come ci appare e di come percepiamo quel che andrebbe annientato. Può presentarsi dinanzi a noi come una forza alla quale, per quanto proviamo a resistere, non sappiamo fare a meno di dare importanza. Più ci appare potente ciò che vorremmo vedere annientato, più le nostre energie si tenderanno in una resistenza seria e appassionata: in questo caso, la relativa espressione poetica è la *satira seria* o la *satira patetica*. Poniamo adesso il secondo caso: l'oggetto che intendiamo osteggiare oppure annientare ci appare impotente, a tal punto da non richiedere da parte nostra alcuna battaglia seria né una resistenza energica e infervorata. Lo annienteremo al-

⁶⁶ NdT: Tra parentesi le omissioni e le interpolazioni di Fischer rispetto al testo originale (e alla traduzione di Baseggio).

⁶⁷ NdA: Cfr. la mia precedente conferenza intitolata *Le autoconfessioni di Schiller* [*Die Selbstbekenntnisse Schillers*, Hermann, Frankfurt, 1858], pp. 8-10.

lora giocando, e non lo combatteremo con serietà, bensì deridendolo: quando questo modo di sentire si esprime poeticamente, nasce la *satira scherzosa*.

Tutto dipende dal modo in cui il poeta si percepisce rispetto all'oggetto che determina in lui un animo satirico, ovvero se, nella cornice di questo stato d'animo, egli attribuisce a se stesso oppure all'oggetto una maggiore forza e importanza. In ogni caso, il poeta avverte dalla sua parte la potenza dell'ideale, che naturalmente egli considera come la più elevata e l'unica vera forza: è questa consapevolezza a generare il poeta satirico. Tuttavia, nel quadro del contrasto che sussiste tra la soggettività del poeta e la realtà data, quest'ultima può apparire più o meno importante: nel primo caso porrà il poeta in uno stato d'animo patetico, nel secondo in uno stato d'animo spiritoso. Il contrasto che sta alla base di tutta la poesia satirica risulterà, quindi, o *tragico o comico* a seconda dell'importanza dell'oggetto. Anzi, è proprio questo per Schiller l'aspetto che sancisce la distinzione tra tragedia e commedia: la prima prevede una maggiore centralità dell'oggetto, la seconda del soggetto; nella tragedia, gli eventi gravitano principalmente intorno all'oggetto, nella commedia ogni cosa passa attraverso il poeta. Il peso della tragedia risiede in gran parte nella materia, quello della commedia risiede unicamente nella figura del poeta e nella sua rappresentazione. La libertà dell'animo, sul piano poetico e quindi anche estetico, è ovviamente maggiore nella commedia che nella tragedia. «[Il poeta tragico] è dunque libero solo a spinte e con sforzo, [il poeta comico] lo è con facilità e sempre»⁶⁸. Ebbene, se Schiller già nelle lettere aveva esplicitato che la libertà estetica funge da origine e scopo dell'arte, se intendeva misurare il valore dell'opera d'arte in base al grado di libertà estetica che essa ci trasmette, allora è logico che attribuisca all'arte comica un valore estetico superiore rispetto all'arte tragica, dato che la meta della prima è la piena libertà estetica dell'animo. «Se la tragedia parte da un punto più importante, si deve d'altra parte riconoscere che la commedia procede verso una meta più importante e, se la raggiungesse, renderebbe superflua ed impossibile ogni tragedia. La sua meta è la più alta, ed è identica a quella verso la quale l'uomo deve tendere: essere libero da passione, guardare sempre chiaramente, sempre tranquillamente intorno a sé e dentro di sé, trovare dappertutto più caso che destino, e ridere della stoltezza piuttosto che adirarsi e piangere per la cattiveria»⁶⁹. In precedenza, avevo affermato che la concezione del mondo di Schiller si mette alle spalle, in virtù del proprio fondamento morale, il concetto di destino e, in virtù della propria evoluzione estetica, la tragedia: la mia affermazione risulta adesso legittimata dalle parole di Schiller medesimo⁷⁰.

⁶⁸ NdT: Tra parentesi le interpolazioni di Fischer.

⁶⁹ NdT: La traduzione italiana di Baseggio è stata leggermente modificata da chi scrive.

⁷⁰ NdA: Cfr. cap. VII, par. 5 (conclusione).

5. *La poesia elegiaca e la poesia idilliaca. Idilliaco-elegiaco: Rousseau. Concomitanza di ingenuo e sentimentale: Goethe. Klopstock*

La poesia sentimentale diviene satirica, in senso tragico o comico, quando il suo colore di fondo è dato da un sentimento negativo e di avversione verso la realtà non ideale. Altrimenti, può ugualmente scaturire da un sentimento positivo di affermazione dell'ideale: in tal caso, la poesia sentimentale diviene *elegiaca*. Nella poesia satirica, in primo piano si colloca la realtà osservata alla luce dell'ideale; in quella elegiaca, in primo piano c'è l'ideale che è in contrasto con la realtà data, la quale a sua volta arretra sullo sfondo, quasi nel buio, contravvenendo all'ideale in duplice forma: in quanto falsa immagine della vera natura, e in quanto misera dimensione fattuale della fantasia ideale. Anche il mondo ideale, invero, può essere percepito e concettualizzato in duplice forma: come un *mondo puramente ideale* e dunque non reale – vuoi perché non lo è più, vuoi perché non ha alcun modo di esserlo –, ma anche come una *realtà felice*, vuoi perché lo è stata un tempo, vuoi perché lo sarà un giorno. Per il poeta, un passato e un futuro in cui si manifesta il mondo ideale possono entrambi costituire un *presente* felice in grado di sostituire il reale. Nel primo caso, lo sguardo poetico si soffermerà con malinconia sull'ideale, che è solo fantasia e non realtà; nel secondo caso, davanti a sé scorgerà con gioia l'ideale felicemente realizzato. Un animo mosso da malinconia e struggimento dà origine alla poesia *elegiaca* in senso stretto, mentre un animo gioioso dà vita alla poesia *idilliaca*.

Tutta la poesia sentimentale può essere suddivisa tra satirica ed elegiaca. La poesia satirica, a sua volta, tra tragica e comica. La poesia elegiaca, se non è tale in senso stretto, allora è idilliaca. L'idilliaco è più affine al comico, l'elegiaco al tragico, e in primo luogo potremmo dire che, nell'ambito della poesia sentimentale, l'idilliaco è più ingenuo, l'elegiaco più sentimentale.

Lo stato d'animo elegiaco fa sì che la bella natura e la natura ideale vengano percepite in modo sentimentale. *Rousseau* ne è il massimo rappresentante: la sua sensibilità sa accogliere tutte le diverse tonalità della commozione elegiaca, ma è a proprio agio anche con gli stati d'animo che confinano con l'elegiaco da una parte e dall'altra, cioè sia con il pathos satirico, sia con la felicità idilliaca. Probabilmente, è questa l'ultima volta che l'immagine di *Rousseau* si palesa agli occhi di *Schiller*, la cui opinione, del resto, si è ormai modificata in modo rilevante, almeno in un aspetto: egli riconosce *Rousseau* in quanto *poeta*, eppure in lui non scorge un *artista*, giacché non scorge in lui la relativa libertà estetica. Che *Rousseau* ne sia privo lo dimostrano le sue opere: non possono comunicarci qualcosa che egli stesso non possiede. «Il suo carattere serio non lo lascia cadere mai, è vero, nella frivolezza, ma non gli permette nemmeno di elevarsi fino al gioco poetico. Teso ora dalla passione, ora dall'astrazione, di rado o non mai egli raggiunge la *libertà estetica*, che il poeta deve affermare di fronte alla sua materia e comunicare al suo lettore. [...] La sua appassionata sensibilità è causa che egli, pur di liberarsi al più presto del dissidio che vi è nell'umanità, l'abbia ricondotta alla uniformità priva di genio dello stato primitivo, piuttosto che veder finito quel dissidio nella geniale armonia di una cul-

tura perfettamente compiuta; è causa che egli non voglia lasciar cominciare affatto l'arte, piuttosto che aspettare il suo compimento, insomma che egli preferisca porre la meta più in giù e abbassare l'ideale, pur di raggiungerlo più rapidamente, pur di raggiungerlo più sicuramente»⁷¹.

Un componimento elegiaco che deriva dalla satira in stile tragico è *Rassegnazione* di Schiller. Una sua poesia elegiaca che, invece, tende verso l'idilliaco nel senso più alto del termine è *Gli dèi della Grecia*. Un'elegia vera e propria è la sua *Nenia*.

Notiamo che le categorie dell'ingenuo e del sentimentale, pur contrapponendosi in linea di principio sul piano degli stati d'animo, di fatto si vengono incontro e si attraggono reciprocamente. La bella natura, cioè la caratteristica essenziale dell'ingenuo, nella poesia elegiaca viene approcciata in modo sentimentale. A questo punto la domanda sorge spontanea, del resto Schiller ha un motivo in più per sollevare tale interrogativo: non dovrebbe, per caso, essere possibile invertire il rapporto, di modo che anche un oggetto sentimentale si presti a una rappresentazione ingenua? Non è forse plausibile che uno spirito poetico si accosti in modo ingenuo a una materia di tipo sentimentale, la quale, ovviamente, deve avere caratteristiche umane? I poeti antichi erano sì ingenui, eppure all'epoca mancavano personaggi sentimentali. Questi a noi non mancano, non abbiamo però poeti ingenui. Laddove le due componenti coesistessero, si tratterebbe di un fenomeno inedito, unico nel suo genere. A dire il vero, questo fenomeno più unico che raro è realmente avvenuto e in una forma mirabilmente propizia, ossia nella figura di *Goethe*. I suoi personaggi – tra cui *Werther*, *Tasso*, *Wilhelm Meister*, *Faust* – sono tutti a modo loro sentimentali. Di contro, le loro rispettive rappresentazioni, le loro configurazioni poetiche sono totalmente ingenuie e posseggono quel grado di perfezione che soltanto le poesie ingenuie possono raggiungere. «È interessante vedere con quale felice istinto tutto ciò che dà nutrimento al carattere sentimentale viene raccolto nel *Werther*: amore appassionato, infelice, sensibilità per la natura, sentimenti religiosi, spirito filosofico di contemplazione, infine, per non dimenticar nulla, il mondo cupo, informe, malinconico dell'Ossian. Se si tien conto inoltre del modo così poco attraente, anzi ostile, col quale viene contrapposta la realtà e come dal di fuori tutto si colleghi per rispingere l'afflitto nel suo mondo ideale, non si vede possibilità alcuna di come un tale carattere avrebbe potuto salvarsi da un tale ambiente. [*Questo pericoloso estremo del carattere sentimentale è divenuto la materia di un poeta, in cui la natura agisce più fedele e più pura che in qualsiasi altro e che tra i poeti moderni è forse quello che meno si è allontanato dalla verità sensibile delle cose.*] Nel *Tasso* dello stesso poeta ritorna lo stesso contrasto, quantunque in caratteri diversi; anche nel suo più recente romanzo si contrappone come in quel primo lo spirito poetico al prosaico senso comune, l'ideale al reale, il modo di rappresentare soggettivo all'oggettivo... ma con quale diversità! Perfino nel *Faust* torniamo ad incontrare lo stesso contrasto, certo, come la materia stessa lo richiede, reso da entrambe le parti molto più grossolano e materiale; varreb-

⁷¹ NdT: L'omissione di una porzione del testo citato è una scelta di Fischer.

be ben la pena di tentare uno svolgimento psicologico di questo carattere specifico in quattro generi così diversi»⁷².

La convergenza di ingenuo e sentimentale apre la strada a due possibili combinazioni, aventi proprietà poetiche opposte: l'una riguarda l'oggetto sentimentale visto con gli occhi del poeta ingenuo, l'altra l'oggetto ingenuo visto dal poeta sentimentale! Un'opposizione così significativa e ricca di spunti, così evidente e pertinente alla sua ricerca, non poteva sfuggire alle riflessioni e alle enunciazioni di Schiller. Il poeta ingenuo, assecondando la propria natura, finirà per trasferire del tutto l'oggetto sentimentale nella sfera sensibile; il poeta sentimentale, invece, spiritualizzerà completamente la materia, quasi spogliandola della sua natura fisica. Tra le mani del primo, l'oggetto ideale si trasforma in natura; tra le mani del secondo, la sostanza concreta e sensibile si fa idea. E se la prima categoria poetica trova il suo unico esempio in *Goethe*, la seconda ha avuto, ancor prima di lui, il suo massimo esponente in *Klopstock*. Ed è proprio questo il passaggio cruciale in cui Schiller, dall'alto della sua autocoscienza poetica, volge lo sguardo verso Goethe, che ormai percepisce vicino a sé, ma anche verso il passato e cioè verso Klopstock, ammirandone tutta la grandezza e sapendo discernere con lucidità i confini della sua natura poetica.

All'autore del *Messia* non si potrebbe dedicare un monumento che gli renda giustizia più di quanto non faccia già questo giudizio pronunciato da Schiller: «La sua sfera è sempre il regno delle idee, ed egli sa trasportare tutto quello che elabora nell'infinito. Si potrebbe dire che egli spoglia del corpo tutto quello che tratta, per renderlo spirito, così come gli altri poeti rivestono di un corpo tutto ciò che è spirituale. Quasi quasi ogni piacere, che le sue poesie procurano, dev'essere conquistato mediante un esercizio della facoltà del pensiero; tutti i sentimenti che egli sa suscitare in noi, e lo sa fare con tanta intensità e potenza, sgorgano da sorgenti soprannaturali. Di qui quella serietà, quella forza, quello slancio, quella profondità che caratterizzano tutto ciò che viene da lui; di qui anche quella continua tensione dell'animo in cui siamo tenuti, leggendolo. Nessun poeta [...] sarebbe meno adatto a divenire un compagno prediletto attraverso la vita di quel che sia proprio il Klopstock, il quale ci conduce sempre solo fuori della vita, chiama sempre solo lo spirito sotto le armi, senza ricreare il senso con la tranquilla presenza di un oggetto. Pura, soprannaturale, incorporea santa come la sua religione è la sua Musa poetica, e si deve riconoscere con ammirazione che, quantunque talvolta egli si smarrisca a quelle altezze, non è però mai caduto da esse. Io confesso quindi apertamente che ho un po' paura per la testa di colui il quale realmente e senza affettazione fa di questo poeta il suo libro preferito [...]. Solo in certi stati d'animo esaltati egli può essere cercato e sentito; perciò egli è anche l'idolo della gioventù, [benché ne sia tutt'altro che la scelta più fausta. Quella gioventù] che tende sempre al di là della vita, che fugge ogni

⁷² NdT: La presente traduzione restituisce le variazioni di Fischer, ma conserva la traduzione di Baseggio. Tra parentesi è segnalata un'interpolazione di Fischer, che trasferisce in quel punto, ponendolo tutto in corsivo, un intero segmento testuale del saggio di Schiller tratto dal capoverso precedente.

forma e trova troppo angusto ogni confine, vaga con amore e con gioia negli spazi infiniti che gli vengono aperti da questo poeta. Quando poi il giovane diviene uomo e ritorna dal regno delle idee entro i limiti dell'esperienza, allora molto, moltissimo di quell'amore entusiastico si perde; ma non si perde *nulla della stima che si deve ad una figura così unica, ad un così straordinario genio, ad un sentimento tanto raffinato, stima che il Tedesco specialmente deve ad un così alto merito.*

Dissi che questo poeta è grande sopra tutto nel genere *elegiaco*, e non sarà quasi nemmeno necessario giustificare ancora in modo speciale questo giudizio. Capace di ogni energia e maestro in tutto il campo della poesia sentimentale, ora egli ci sa scuotere col più alto pathos, ora ci sa cullare in sentimenti celestialmente dolci; ma il suo cuore tende prevalentemente ad una elevata, geniale tristezza; e per quanto sublime suoni la sua arpa, la sua lira, pure i toni minori del suo liuto soneranno sempre più veri, più profondi, più commoventi. Mi appello ad ogni sentimento veramente puro [e mi chiedo] se non [preferirebbe sacrificare] tutto quello che vi è di ardito e di forte, tutte le finzioni, tutte le magnifiche descrizioni, tutti i modelli di eloquenza oratoria nel *Messia*, tutte le similitudini brillanti, in cui il nostro poeta è così eccezionalmente felice, per i delicati sentimenti che spirano nell'elegia *A Ebert*, nella splendida poesia *Bardale*, nelle *Tombe precoci*, nella *Mezzanotte*, nel *Lago di Zurigo*, e in parecchie altre di questo genere. Così la *Messiade* mi è cara come tesoro di sentimenti elegiaci e di rappresentazioni ideali, per quanto poco mi soddisfi come rappresentazione di un'azione e come opera epica»⁷³.

6. *L'idillio come sommo compito poetico*

La poesia sentimentale si nutre del disaccordo tra ideale e realtà. Ma come il senso di mancanza coincide con il desiderio del relativo appagamento, così la sofferta percezione del suddetto disaccordo genera immediatamente l'impulso poetico a risolverlo in armonia. La poesia sentimentale anela all'armonia tra ideale e realtà, e trova appagamento solo e soltanto nella contemplazione di un mondo ideale che, al contempo, è una realtà felice. Questo mondo felice, in poesia, si trova nell'*idillio*. Dunque l'idillio è il perfetto compimento, in quanto sua forma di appagamento, della poesia sentimentale; inoltre è in grado, proprio per questo, di superarne i confini. La poesia sentimentale, infatti, si arresta nel punto esatto in cui la disarmonia tra ideale e realtà termina o si risolve in armonia. La poesia ingenua consisteva nella percezione di tale armonia; la sentimentale, invece, si trasforma in ingenua quando coglie la sintonia tra ideale e realtà e raggiunge così il pieno godimento della libertà estetica. Ne consegue che l'idillio non è una semplice tipologia di poesia sentimentale: piuttosto, è un genere poetico in grado di unificare la poesia sentimentale e la

⁷³ NdT: Le due omissioni segnalate dalle parentesi sono di Fischer. Le interpolazioni, invece, sono di chi scrive: la prima va a colmare una lacuna rinvenuta nella traduzione di Baseggio; gli altri due inserimenti sono dovuti a esigenze di chiarezza semantica.

poesia ingenua, o, più precisamente, di riportare indietro l'una fino all'altra. Ciò chiarisce il motivo per cui Schiller vede nell'idillio l'assolvimento del sommo compito della poesia. La propensione per l'idilliaco è profondamente radicata nella sua natura poetica, ma avremo modo di vedere che Schiller approccia questo tema per via filosofica e, a partire dai principi ultimi, legittima ciò che in precedenza lo aveva sospinto in quanto sommo fine della poesia, ovvero: un idillio in cui l'eroico giunge a compimento – un eroismo idilliaco, una condizione di vita felice e ricolma di grandi contenuti. Che altro dovrebbe essere altrimenti la perfezione umana, se non questa sublimazione di felicità e grandezza?⁷⁴

Lo scopo di tutta la poesia idilliaca consiste nel delineare la viva rappresentazione di un mondo felice, nel quale si realizzi quell'armonia tra ideale e realtà a cui la poesia sentimentale può soltanto anelare. Ma il *modo* in cui la poesia idilliaca rappresenta l'uomo in armonia, la *forma* che adotta nel delineare un mondo felice – questi aspetti le conferiscono il suo carattere peculiare e la suddividono in due tipologie diverse. Nella sensibilità elegiaca-sentimentale è connaturata la tendenza a ricercare un mondo felice, un'umanità pacificata e armonica non nell'artificio della cultura, bensì nel suo contrario, ossia nelle condizioni di vita più semplici, infantili, elementari che precedono la cultura tutta; ma anche la tendenza a riconoscere la perfezione umana nella forma limitata dell'uomo allo stato di natura. È così che nasce l'idillio pastorale o agreste: nella sua sensibilità di fondo è sentimentale, eppure nella sua sostanza ed espressione vuole essere ingenuo; idealizza il mondo che rappresenta percependolo in contrasto con la realtà, e nel rappresentarlo è come vivesse nella più completa pace con se stesso, nella più semplice e indisturbata quiete e armonia di un'esistenza innocente e infantile. Quel che il poeta rappresenta e il modo in cui lo sente sono, però, due fattori disallineati che non generano un puro prodotto estetico: la sensibilità appartiene al poeta sentimentale, mentre gli oggetti sono presi in prestito dal poeta ingenuo. Ebbene, un simile disallineamento può emergere in due maniere. Nel primo caso, quando i poeti idilliaci hanno in animo di rappresentare un mondo e un'umanità ideali, questi di certo non potrebbero esaurirsi nella ristretta cerchia della vita pastorale: i poeti idilliaci, pertanto, sbagliano nel contenuto che attribuiscono al loro mondo ideale, dato che la perfezione umana non risiede nella condizione limitata dello stato di natura. Nel secondo caso, dove l'intenzione sia effettivamente quella di rappresentare un mondo pastorale, allora essi sbagliano nella forma, elevando tale mondo al regno dell'ideale.

«Hanno rappresentato un ideale, ma hanno mantenuto il mondo ristretto, misero dei pastori, mentre avrebbero assolutamente dovuto o scegliere per l'ideale un altro mondo, o per il mondo dei pastori un'altra rappresentazione. Sono ideali al punto che la rappresentazione ci scapita in verità individuale, e sono d'altra parte individuali al punto che il contenuto ideale ne soffre».

In sintesi: il fine della poesia idilliaca e i relativi mezzi impiegati nell'idillio pastorale non sono in sintonia sul piano estetico. Il fine è la rappresentazione dell'ideale

⁷⁴ NdA: Cfr. [K. Fischer,] *Die Selbstbekenntnisse Schillers*, cit., IX, pp. 76-77.

felice: un'umanità che è ideale e felice allo stesso tempo. I mezzi vengono reperiti entro una forma di esistenza che al massimo è felice, ma in nessun modo può anche essere ideale. Per risolvere questa aporia e adempiere davvero il proprio scopo, la poesia idilliaca deve imboccare tutta un'altra strada. Non deve ricercare la forma perfetta e autentica di esistenza armoniosa là dove la cultura non ha ancora sfiorato l'essere umano, bensì dove essa ha portato a compimento il proprio capolavoro. L'umanità armoniosa cantata nelle poesie idilliache dovrebbe manifestarsi come conciliazione gioiosa di tutte le contraddizioni della vita, in uno stato di libertà estetica e non al di qua della cultura umana, bensì all'apice di essa. È questo il compito più elevato della poesia idilliaca, e della poesia in assoluto.

«Se [...] l'impulso poetico sentimentale spinge [il poeta] verso l'ideale, segua anche questo del tutto, in completa purezza e non si fermi prima di essere arrivato al sommo, senza guardare dietro di sé se anche la realtà lo voglia seguire. Disprezzi l'indegno ripiego di deteriorare il contenuto dell'ideale per adattarlo al bisogno umano, e di escludere lo spirito per avere più facile gioco col cuore. Non ci conduca indietro nella nostra infanzia, per farci comprare con le più preziose conquiste dell'intelletto una quiete, che non può durare più a lungo del sonno delle nostre forze spirituali; ma ci conduca innanzi, alla nostra maggioranza, per farci sentire l'armonia superiore, che compensa il combattente, che rende felice il vincitore. Si ponga come compito un idillio, che rappresenti quell'innocenza pastorale anche in soggetti di cultura e con tutte le condizioni della vita più attiva, più fervente, del pensiero più esteso, dell'arte più raffinata, del più alto perfezionamento sociale, che, in una parola, *conduca l'uomo, il quale non può più tornare nell'Arcadia, fino all'Elisio.*

Il concetto di questo idillio è il concetto di una lotta completamente risolta tanto nell'uomo singolo quanto nella società, di una libera unione delle [inclinazioni] con la legge, di una natura purificata fino alla suprema dignità morale, insomma non è altro che l'ideale della bellezza applicato alla vita reale. Il suo carattere sta dunque in questo, che *sia assolutamente cessato ogni contrasto della realtà con l'ideale, il quale aveva dato materia alla poesia satirica ed elegiaca, e con esso cessi anche ogni dissidio di sentimenti*⁷⁵.

In questi passi, il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* è in tutto e per tutto allineato con i principi statuiti, da ultimo, con le *Lettere sull'educazione estetica*. Il sommo compito del poeta è la rappresentazione dell'ideale estetico, che nel compiersi diviene idilliaco. Il fatto che per Schiller sia questo il più alto compito della letteratura traspare chiaramente dal suo stesso spirito poetico, che per natura ricerca questa forma di sublimazione dell'eroico e dell'idilliaco, e che partendo da una sensibilità sentimentale tende verso l'ingenuo. Nella sua poesia *Gli dèi della Grecia* prende forma un mondo eroico-idilliaco che, non esistendo più, pone Schiller in una disposizione

⁷⁵ NdA: Cfr. [K. Fischer,] *Die Selbstbekenntnisse Schillers*, cit., IX, p. 77. NdT: Il passo citato è tratto, come i precedenti (cfr. nota 65), dalla traduzione di Baseggio in F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit. L'omissione è di Fischer. L'interpolazione tra parentesi è di chi scrive ed è dettata da criteri di coerenza lessicale.

elegiaca. Quando egli, nel congedarsi dalla filosofia, ha potuto esprimere in poesia l'ideale estetico che aveva prima compreso nella teoria, allora l'ultima armonia nella quale si è avverato tale ideale è stata quasi il preludio a un idillio nell'Elisio: le nozze di Eracle ed Ebe! Ed ecco il soggetto che per Schiller assolve il compito di quell'idillio che egli stesso aveva posto come sommo compito di un poeta⁷⁶. A questo punto, nel suo spirito la disposizione elegiaca involontariamente confluisce in quella idilliaca. A mo' di esempi classici citerò due poesie che risalgono per l'appunto al periodo in questione, e che trasformano il motivo elegiaco in idilliaco nel senso più alto inteso da Schiller: *La fanciulla straniera* e *La spartizione della terra*⁷⁷. Nella valle, tra umili pastori, si manifesta la Poesia. Tuttavia, non per dar vita a un comune idillio pastorale, bensì per elevare esteticamente i poveri della valle, e per allegrarli:

Non era nata nella valle,
e nessuno sapeva di dove venisse,
ma appena ella prendeva congedo,
di lei si perdeva ogni traccia.
Rendeva felici lo starle vicino,
ogni cuore s'apriva,
ma una dignità superiore
fugava ogni confidenza.

7. Pensiero ingenuo e pensiero sentimentale. Realismo e idealismo

Quando l'elegiaco si tramuta in idilliaco, a quel punto, dal sentimentale è già scaturito l'ingenuo, sicché questi due elementi non possono che completarsi a vicenda e legarsi intimamente per generare, infine, la *bella umanità*. E quando essi si accordano per ricercare entrambi il vero ideale entro una cultura perfettamente compiuta, perciò anche felice e ormai divenuta quasi una seconda natura, allora il loro oggetto è *l'umanità vista nel proprio sviluppo*, mentre la *storia*, compresa poeticamente, diviene il vero ed eterno tema della poesia.

Prese singolarmente come unità separate, ciascuna delle due forme poetiche rischia di divenire monocorde e di snaturarsi. La poesia ingenua dipende dalla natura; necessita una natura ricca di forme, un'umanità ingenua, un mondo poetico. Se vengono a mancare queste condizioni e il suo intento è quello di restituire la natura comune, la poesia smette di essere ingenua e si fa *volgare*. La poesia sentimentale dipende dall'ideale, che è in contrasto con la realtà ma non con la possibilità dell'esperienza. A questa soglia il poeta sentimentale deve prestare molta attenzione: è concreto il rischio di oltrepassarla. È vero che ha licenza di dar forma agli oggetti al

⁷⁶ NdA: Cfr. cap. X, par. 8.

⁷⁷ NdT: In originale *Das Mädchen aus der Fremde* (1796) e *Die Teilung der Erde* (1795). I rispettivi titoli italiani sono di Moretti e sono ricavati dalle sue traduzioni: F. Schiller, *Poesie filosofiche*, cit., pp. 68-69 e pp. 56-59. Il passo citato qui di seguito da Fischer è tratto dalla lirica *La fanciulla straniera* (p. 69), mentre *La spartizione della terra* è citata a chiusura dell'intero volume.

di là del reale, ma deve comunque attenersi al campo delle possibilità. Gli è concesso idealizzare, ma non abbandonarsi all'esaltazione. Quando l'ideale scavalca queste condizioni e va oltre le proprie ragionevoli forze, allora smette di essere ideale e diviene *eccessivo*. Finisce per contraddirsi da solo mentre entra in conflitto con la natura estetica, e in tal modo diventa incoerente e insensato.

Qualora venisse estromessa dall'ingenuo e dal sentimentale la rispettiva componente poetica, ossia qualora entrambe le forme letterarie si convertissero in modi di pensare prosaici, l'ingenuo si ridurrebbe a uno spirito di osservazione esteriore e a un devoto attaccamento alla percezione sensibile, mentre il sentimentale a un'inquieta speculazione e a un rigorismo morale. Il primo caso caratterizza il *realista*, il secondo l'*idealista*. Il perversimento della sensibilità ingenua, si diceva, dà origine al volgare, mentre quello della sensibilità sentimentale conduce all'esaltazione. Esistono, però, analoghi fenomeni di distorsione anche rispetto ad altri modi di pensare affini, ovvero: il realismo volgare e l'idealismo esaltato. La caricatura del realista è il *materialista* devoto ai sensi, quella dell'idealista è il *visionario*.

Le ricerche estetico-speculative di Schiller si chiudono con un'ampia e incoraggiante prospettiva che riguarda anche il campo filosofico. Infatti, le richieste rivolte al ruolo del poeta non vengono risparmiate neppure a quello del filosofo. Posto che la poesia ingenua e sentimentale si congiungano intimamente al fine di rappresentare la bella umanità, allora anche i due corrispettivi modi di pensare, *realismo* e *idealismo*, dovranno alla stessa maniera completarsi e compenetrarsi a vicenda ai fini di una vera comprensione delle cose. Il senso realistico imporrà all'impulso idealista, con ragionevole misura, un benefico limite: «[L'impulso] dell'idealista va troppo al di là della vita sensibile e del presente; solo per il tutto, per l'eternità egli vuole seminare e piantare, e per questo dimentica che il tutto non è che la cerchia completa dell'individuale, che l'eternità non è che una somma di momenti»⁷⁸. Anelare da idealisti e agire da realisti, ecco l'autentica essenza della volontà umana: «All'imbocco del sentiero si spalanca l'infinito, / Ma il più saggio degli uomini si ferma al più ristretto dei cerchi»⁷⁹. Nel cerchio ristretto di determinate condizioni di esistenza e del lavoro umano, il poeta può consolarsi e acquietarsi, e intanto volge lo sguardo alle proprie spalle, verso gli ideali irrealizzati della giovinezza. Egli è felice nell'amicizia, e dunque:

azione, che mai infiacchisci,
che lentamente fai, ma mai devasti,
che certo giungi a ergere l'eterno
solo passo dopo passo, eppure,
che defalchi dal grande debito del tempo,
minuti, giorni, e anni⁸⁰.

⁷⁸ NdT: L'iniziale interpolazione è di chi scrive ed è dettata da ragioni di coerenza lessicale ed esattezza semantica. Il resto della citazione segue la sopramenzionata traduzione di Baseggio.

⁷⁹ NdT: Fischer cita senza fonte il distico di Schiller dal titolo *Attività umana* [*Menschliches Wirken*, 1797]. La traduzione è di chi scrive.

⁸⁰ NdT: Fischer cita i versi conclusivi della lirica *Gli ideali* [*Die Ideale*, 1795]. La traduzione è da: F. Schiller, *Poesie filosofiche*, cit., pp. 76-81, qui p. 81.

X. La vita estetica, ovvero l'ideale umano. Ideale e vita

Nella sua interezza, il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* non fa che portare a compimento, applicandola alla poesia, quella teoria dell'ideale estetico elaborata da Schiller già nelle sue *Lettere*. Ma il vero e proprio ritorno dalla filosofia alla letteratura si realizza grazie a una sua lirica che ha per oggetto proprio l'ideale estetico: con essa Schiller si de-filosofizza per ri-poetizzarsi così come, in precedenza, si era de-poetizzato per filosofizzarsi. La lirica in questione sta alle *Lettere sull'educazione estetica* come *Gli artisti* sta alle *Lettere filosofiche*, con la differenza che stavolta l'insieme dei ragionamenti non necessita sviluppi, bensì, essendo in sé già completo, viene restituito in forma poetica. Ad ogni modo, questa lirica non è affatto una metafisica del bello trasferita in versi, bensì il bello viene, in tutto e per tutto, già recepito poeticamente: va da sé che questo poteva accadere, con una simile intensità e ardente vitalità, solo entro l'immaginario di Schiller. Tuttavia, la riflessione filosofica sull'ideale estetico lo aveva ormai coinvolto a tal punto che ne scaturì inavvertitamente una concezione entusiastica. Ciò che, di norma, rappresenterebbe l'eterno oggetto di tutta l'arte e di tutta la poesia gli apparve, in questo frangente, come l'oggetto di un singolo componimento. Un simile testo si lascia spiegare e capire per via filosofica, e a fornirne la chiave interpretativa sono le *Lettere sull'educazione estetica*. È per siffatte ragioni che ho incluso nella presente disamina la poesia a cui faccio riferimento, e con la quale si chiudono le riflessioni filosofiche di Schiller. È innegabile che i complessi contenuti astratti di alcuni passaggi finiscano per ledere la trasparenza poetica e, di riflesso, la forma artistica del componimento. Comunque sia, è sorprendente la magia della lingua di cui sa avvalersi il poeta-filosofo, così come la capacità immaginativa e l'immediatezza con cui Schiller sa raffigurare i suoi concetti in modo tanto vivido. Questa poesia affascinò un esperto della lingua e dell'arte dell'espressione quale *Wilhelm von Humboldt*, e l'autore la definì egli stesso la sua preferita⁸¹.

⁸¹ NdA: Cfr. il carteggio tra Schiller e Humboldt, in particolare le lettere dell'agosto 1795. *Schiller*, inviando la sua poesia a Humboldt, scrive: «Se prima non avessi concluso l'impervio cammino attraverso la mia estetica, mai questa poesia sarebbe giunta alla chiarezza e alla leggerezza che di fatto possiede, malgrado la complessità dell'argomento». *Humboldt* replica: «La poesia rivela l'impronta di tutto il Suo genio e la più elevata maturità, è un'immagine fedele della Sua essenza».

La vita estetica consiste nell'armoniosa risoluzione di tutte le opposizioni che affliggono la vita reale o empirica. Per questo la vita estetica è il sommo ideale umano: è la felicità di cui facciamo la nostra meta, per la quale combattiamo e che solo nel perfezionamento estetico possiamo raggiungere. Se nella vita non esistono che opposizioni e conflitti, è nell'ideale che trovano riconciliazione e armonia! I contrasti e le relative soluzioni, nelle loro molteplici forme: ecco il nucleo tematico che attraversa tutta la poesia, che Schiller non ha caso ha intitolato *Ideale e vita*⁸².

1. *La vita estetica come ideale*

Se Schiller, nella poesia *Gli artisti*, contrappone alla vita umana l'ideale morale in quanto meta di un eterno anelare, in *Ideale e vita* la mette a confronto con l'ideale estetico in quanto specchio del suo compimento. Nella prima poesia, aveva dapprima ricercato l'archetipo al di là del nostro mondo, entro una sfera sovrasensibile; con *Ideale e vita*, lo ritrova sul piano dell'esistenza sensibile, non nel puro mondo spirituale bensì nella dimensione olimpica della bellezza:

Lieve come Zefiro, uniforme scorre la vita
nell'Olimpo dei beati, eternamente chiara,
limpida come uno specchio.
Le lune si alternano, le stirpi passano,
ma le rose della loro divina giovinezza
fioriscono, senza mutare, nell'eterna rovina.
Solo una trepida scelta resta all'uomo,
fra felicità di sensi e gioia dell'anima;
sulla fronte del nobile Uranide
risplende il raggio suo sposo⁸³.

2. *La contemplazione estetica del mondo*

Questa divinità vive in uno stato di libertà estetica. Da parte sua, l'essere umano può eguagliare l'esistenza divina, purché sia capace di affrancarsi dalle costrizioni dello stato empirico e sensibile, per proiettarsi nello stato estetico; di rapportarsi alle cose del mondo in atteggiamento di pura contemplazione, e non in funzione del godimento dei sensi; di recepire non la materia ma la forma delle cose; di restare in

⁸² NdA: *Ideal und Leben*, pubblicata nel 1795 sulla rivista "die Horen". In origine il titolo era *Il regno delle ombre* [*Das Reich der Schatten*], mentre nella prima edizione del testo la poesia recava il titolo *Il regno delle forme* [*Das Reich der Formen*]. NdT: Il titolo del componimento, nella sua ultima versione editoriale, in verità include gli articoli determinativi: *Das Ideal und das Leben* [*L'ideale e la vita*]. Cfr. nota 4.

⁸³ NdT: Fischer cita per intero la strofa d'apertura de *L'ideale e la vita*. La traduzione è da: F. Schiller, *L'ideale e la vita*, in Id.: *Poesie filosofiche*, cit., pp. 46-55, qui p. 47.

osservazione, riposando con l'immaginazione nella viva sembianza e nell'apparenza delle cose, là dove risiede la bellezza⁸⁴. La *contemplazione estetica del mondo* è la prima condizione per una vita estetica.

Se ancora in terra volete agli dèi rassomigliare,
 essere liberi nel regno della morte,
 non cogliete il frutto del suo giardino.
 La vista può deliziarsi della forma,
 ma fuggendo si vendica, pronto, il desiderio,
 del piacere di una gioia incostante.
 Lo Stige stesso, che nove volte la circonda,
 non vieta alla figlia di Cerere il ritorno;
 verso la mela ella tende la mano,
 e in eterno Orco l'avvince con la sua catena.
 Solo il corpo appartiene alle forze
 che intessono l'oscuro destino;
 libera invece da ogni violenza del tempo,
 la *forma*, divina fra i divini,
 la compagna dei giochi dei beati,
 si libra in alto, nei campi della luce.
 Se volete spingervi in alto sulle sue ali,
 gettate via le ansie terrene,
 rifugiatevi nel regno dell'ideale,
 lontano da una vita angusta e oscura!⁸⁵

3. *La libertà estetica*

L'uomo empirico dei sensi subisce le pressioni del mondo e patisce la potenza oscura del fato. Egli vive, come direbbero gli antichi, nel territorio del cambiamento, della fugacità e delle disgrazie. Nello stato estetico la sofferenza svanisce, e l'essere umano sembra essere sfuggito al destino e alle Parche:

E se contro quelle terribili schiere
 Volete eterna protezione,
 Abbattete coraggiosamente tutti i ponti.
 Non temete di perdere la vostra patria,
 Tutti i sentieri che conducono alla vita,
 Tutti conducono alla tomba certa⁸⁶.
 Sacrificate con gioia ciò che possedevate,

⁸⁴ NdT: Per il contesto teorico di questi termini, cfr. cap. VII, par. 2.

⁸⁵ NdT: F. Schiller, *L'ideale e la vita*, cit., p. 47. L'uso del corsivo è qui quello originale di Schiller. Nella traduzione di Moretti, la duplice ricorrenza del termine "forma" corrisponde, nel primo caso, al tedesco *Schein* ("apparenza") e, nel secondo caso, a *Gestalt* (nel contesto delle interpretazioni di Fischer: "sembianza").

⁸⁶ Nda: Esattamente il medesimo pensiero appare nell'epigramma del ciclo *Xenie* intitolato *Uscita dalla vita* [*Ausgang aus dem Leben*, 1795]: «Tra le vie che dalla vita si dipartono, due ti sono aperte:

Ciò che un tempo eravate, ciò che siete,
 E in un beato oblio
 Svanisca il passato.
 Nessun ricordo doloroso profani
 Questo tempio, nessun rimorso,
 Nessuna preoccupazione, nessuna traccia di lacrime.
 Sono assolti da ogni vincolo
 Coloro che si rifugiano in questo santuario,
 Liberi da ogni colpa della natura mortale.
 Retto cammini qui lo schiavo,
 Felicamente ignaro delle sue catene,
 Persino l'Erinni vendicatrice dorma
 Serenamente nel petto del peccatore⁸⁷.

4. *La natura umana originaria*

La libertà estetica è anche libertà di determinazione: infatti, annullando il destino e le pressioni della vita, restituisce la natura umana alla sua *purezza originaria*. Platone immaginava questo stato primordiale come una condizione archetipica in cui l'anima dimorasse libera e incontaminata al di là del mondo terreno, non ancora precipitata nella prigionia del corpo e non ancora rinchiusa, come il dio marino Glauco, tra le alghe e nei gusci di conchiglie. Schiller riprende tale concezione da Platone per affermare che nello stato estetico può ripristinarsi l'umanità originaria, cioè libera da ogni determinazione.

Qui si libra la divina immagine dell'uomo,
 giovane, libera d'ogni segno terreno,
 nella luce della perfezione,
 come i muti fantasmi della vita
 s'aggirano splendidi in riva allo Stige,
com'ella sostò nel celeste campo,
 ben prima che gli immortali
 scendessero nei mesti sepolcri.
 Qui si staglia il trionfo, mentre nella vita
 oscilla ancora la bilancia della lotta⁸⁸.

/ L'una conduce all'ideale, l'altra alla morte. / Vedi, sulla prima fai ancora in tempo a librarti / Ché sulla seconda non sei più libero e di forza ti trascinano via le Parche».

⁸⁷ NdT: Se le strofe che Fischer cita in precedenza corrispondono alla versione canonica della lirica (*L'ideale e la vita*), le due strofe qui citate, invece, sono presenti soltanto nella prima stesura (*Il regno delle ombre*). La relativa traduzione è tratta dal seguente volume, recentemente curato e tradotto in italiano da C. Russo Krauss: F. A. Lange, *Le poesie filosofiche di Schiller*, Federico II University Press, Napoli, 2025, p. 107.

⁸⁸ NdT: F. Schiller, *L'ideale e la vita*, cit., pp. 47-49. Corsivo di Fischer. Fino a diversa indicazione in nota, le citazioni che seguono sono tratte dalla medesima poesia e dalla medesima traduzione, adottando l'uso del corsivo di Fischer.

5. *La bellezza energica e la bellezza dolce*

La vita dominata dal destino è una seria, costante lotta tra forze, nella quale non può che continuare a riprodursi quello stato di imperfezione che contraddistingue l'uomo empirico. Ne risentono inevitabilmente sia l'energia, sia l'armonia delle forze: la prima si esaurisce, mentre la seconda risulta turbata a causa di una tensione sbilanciata delle forze. Lo stato estetico, ovvero la contemplazione della bellezza, consente di sanare questa duplice mancanza: la forza infiacchita si rinvigorisce grazie alla *bellezza energica*, quella in tensione può riequilibrarsi e placarsi grazie alla *bellezza dolce*.

Profumata, la ghirlanda della vittoria
non sventola qui per liberare le membra
dalla lotta, né per ristorare chi è spossato.
Anche se il volere oziasse, la vita
vi trascinerrebbe potente nei suoi flutti,
e nei suoi gorgi il tempo.
Ma se l'ala ardita e audace affonda
al penoso senso del limite, dal colle della bellezza
lieta essa scorge infine la meta.
Ma per far scudo e per regnare, all'occorrenza,
i guerrieri si affrontano sulla strada della fortuna
e della gloria, e allora l'audacia può
fallire contro la forza, mentre i carri,
con un fragor di schianto,
si ammucchiano sulla polvere del campo.
Solo il coraggio ottiene qui il premio
che al traguardo attende;
solo il forte piegherà il destino,
là dove il debole soccombe.
Ma mentre quello, circondato da scogli,
si è riversato selvaggio e schiumante,
mite e piano scorre invece il flusso della vita
lungo l'ombrosa e silente terra del bello,
e sugli orli argentei delle sue onde
si dipinge l'immagine d'Espero e d'Aurora.
Qui riposano ormai in pace i desideri,
sciolti in un tenero, reciproco affetto,
liberamente uniti in un vincolo di grazia:
ogni nemico è scomparso.

6. *L'istinto della forma nella lotta e nel trionfo*

Tutti i contrasti e tutti i desideri che manovrano e affliggono l'esistenza umana si risolvono in armonia nello stato estetico. In esso si appagano simultaneamente entrambe le nature ed entrambi gli impulsi che altrimenti potrebbero attivarsi soltanto in un reciproco conflitto. *L'istinto della forma* si attiva nel conflitto con la materia. Si attiva nell'atto di conferire-forma, che è in tutti i casi un lavoro: quello teorico

del pensatore, quello poetico dell'artista, oppure quello pratico della volontà morale. Tale lavoro consiste nella risoluzione di un compito scientifico, artistico o etico. Il pensatore deve lottare contro le opposizioni delle forze naturali, l'artista contro le resistenze della materia, la volontà etica contro le pulsioni riluttanti. Ma supponiamo che il compito venga risolto felicemente e che si generi uno stato di libertà estetica: a questo punto saranno presto spariti i tormenti del lavoro e del conflitto, rimpiazzati dal piacere per la scoperta della verità, per l'opera d'arte ben riuscita, per l'armonia etica.

Quando operoso s'infiamma il genio,
per dare forma a ciò ch'è morto e per unirsi alla materia,
allora si tenda il nervo della passione
e il pensiero sottometta l'elemento
con ostinazione lottando.

La velata fonte del vero mormora dal profondo
solo alla costanza, che nessuna fatica spegne;
la rude temprà del marmo diviene morbida
solo al duro colpo dello scalpello.

Eppure, penetra fino alla sfera della *bellezza*,
mentre la gravità resta indietro nella polvere,
con la materia, ch'essa governa.

L'idea è dinanzi allo sguardo estasiato,
non carpita alla massa atroce, ma lieve,
slanciata, come sbocciata dal nulla.

Nella superiore certezza del trionfo,
tacciono i dubbi e i contrasti: esso ha
respinto ogni traccia della miseria umana.

Quando, nella triste nudità dell'uomo,
comparite dinanzi alla grandiosità della legge,
quando la colpa si avvicina al sacro, allora,
dinanzi al raggio del vero,
impallidisca la vostra virtù, fugga vilmente,
di fronte all'ideale, l'azione vergognosa.

Nessun artista s'è involato fin lì,
nessuna barca o ponte conduce oltre quest'orrido abisso,
né l'ancora raggiunge il fondo.

Ma se fuggite il confine dei sensi
nella libertà del pensiero,
scompare lo spettro della paura
e si colmerà l'abisso;
sollevate la volontà al divino
e questo abbandonerà il suo trono.

La legge incatena col suo ceppo
solo lo spirito servile, che la disdegna;
ma dinanzi all'uomo che s'oppone,
scompare persino la maestà del dio⁸⁹.

⁸⁹ NdA: Fichte ha inteso questa strofa a proprio piacimento, avvalendosi per convalidare le proprie posizioni morali. Comunque sia, semmai le espressioni di Schiller fossero suscettibili di fraintendi-

7. La sofferenza ideale. Il tragico e l'eroico

La forma di resistenza più ostica che la natura umana può opporre contro la libertà estetica è nel *dolore* e nella sofferenza dei sensi, sia se la proviamo noi stessi, sia se la vediamo patire negli altri. La bellezza ci rende liberi; la sofferenza ci vincola e unisce nel dolore, inducendoci a *com-patire*. A questo punto, o la libertà estetica si infrange contro un ostacolo insormontabile, oppure deve esistere una forma di compassione che contenga di per sé un appagamento estetico e che, suscitando massima commozione, ci ponga nello stato di libertà estetica. Tale forma è la *compassione tragica*, la cui definizione concettuale è stata il primo compito filosofico che ha impegnato Schiller in ambito estetico. Essa è l'effetto provocato dalla sofferenza tragica. La compassione tragica è quel sacrificio in virtù del quale l'umana libertà dello spirito mostra di potersi sublimare al di sopra della natura sensibile, restando grande persino nell'estremo dolore. L'ostacolo che la natura sofferente oppone alla libertà estetica è, quindi, rimosso grazie alla rappresentazione dell'arte tragica, grazie allo scenario sublime offerto dalla sofferenza⁹⁰. In questo modo, davanti all'anima del poeta torna a presentarsi la stessa immagine, edificante e commovente, che già in precedenza egli aveva chiamato a testimone:

Quando vi avvincono i dolori dell'umanità,
 quando Laocoonte, con indicibil pena,
 cerca scampo dai serpenti,
 li si levi l'uomo! Percuotano
 i suoi lamenti la volta del cielo,
 si spezzi il vostro cuore nel sentire!
 Prevalga la terribile voce della natura,
 impallidisca la gota della gioia,
 e quel che in voi v'è di immortale
 soccomba alla sacra simpatia!
 Ma in regioni serene,
 ove dimorano le pure forme,
 non soffia più la cupa tempesta della pena.
 Qui il dolore non può scalfire l'anima,
 nessuna lacrima scorre per [sofferenza],
 ma solo in superiore difesa dello spirito.
 Qui, tra l'oscuro velo della mestizia,
 risplende l'azzurro sereno della quiete,
 grazioso come il variopinto Iris,
 sulla rugiada di tonanti nubi⁹¹.

mento, di certo non lo è il loro significato. «La libertà del pensiero» significa libera contemplazione, ma come *contemplazione estetica*, non filosofica. A sua volta, la chiusa della strofa dimostra chiaramente come per Schiller ne vada unicamente dell'armonia tra dovere e inclinazione, tra moralità e sensi. Sotto questo aspetto, d'altronde, egli si distanzia in modo sostanziale da Kant e Fichte.

⁹⁰ NdA: Cfr. cap. V, par. 3; cfr. il par. 1 riguardo al principio del nostro piacere in presenza di oggetti tragici. Cfr. anche il saggio di Schiller *Sul patetico*.

⁹¹ NdT: La singola interpolazione nel testo è di chi scrive, anche qui dovuta a ragioni di coerenza concettuale e lessicale con il contesto del discorso.

8. *L'idillio eroico*

Nella bellezza si chiarisce e si compie l'intera vita umana. La bellezza è armonia, in essa si risolvono tutti i conflitti e tutte le pene dell'esistenza terrena; è equiparabile alla vita olimpica, che l'essere umano deve conquistarsi combattendo contro il destino e contro il male, inteso come brama che attenda alla purezza della volontà, o come sofferenza che ne minaccia la grandezza. Però, conquistato una volta e per sempre, lo stato di libertà estetica è un *idillio divino*: è il perfetto compimento dell'umana esistenza e dovrebbe costituire il compito più alto della poesia. Ed ecco che, al cospetto dell'anima del poeta, si palesa inaspettata la figura dell'eroe dell'antica leggenda: colui che sa come affrancarsi dalle battaglie e dalle sofferenze inviate dal destino per ascendere tra gli dèi dell'Olimpo; colui che, sposo dell'eterna giovinezza, sa trasmutare la vita eroica in vita idilliaca.

Alcide, umiliato e ridotto in servitù,
percorse un tempo la grave strada della vita,
in eterna lotta.
Combatté l'Idra e il leone, e,
per liberar gli amici, si lanciò, vivo,
nella barca di chi trasporta i morti.
Sulle pronte spalle dell'inviso,
l'astuzia dell'accanita dea addossò ogni pena,
ogni fardello della vita,
finché la sua strada giunse al termine –
finché il dio, lasciate le spoglie terrene,
si allontana fiammeggiante dall'uomo,
e gusta l'aria leggera dell'etere.
Felice, per quel volo insolito e nuovo,
si slancia in alto, mentre affonda pesante,
sempre più in basso, la vita terrena,
come un sogno.
L'armonia d'Olimpo lo accoglie trasfigurato
nella sala di Giove, mentre la dea dalla gota di rosa,
sorridente, gli porge la coppa⁹².

⁹² NdA: Cfr. cap. IX, par. 7. Cfr. anche la conclusione del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*.

XI. Conclusione

Comprendere l'ideale estetico, coglierlo come il sommo tra gli ideali ed esporne con chiarezza il grado di necessità: questo è il compito del *filosofo*, e Schiller lo ha assolto. Metterlo in versi è, invece, il compito dell'*artista*, ma ciò non compete alla nostra prospettiva odierna. Schiller ha assunto questo compito con una sicurezza da scienziato e con ardente entusiasmo, tenendone sempre conto e preoccupandosi di assolverlo anche nelle opere classiche del periodo successivo. Da questo punto in poi, ciò di cui egli va in cerca è la perfezione della forma in funzione della bellezza, mentre in precedenza intendeva soltanto restituire, nel modo più naturale possibile, la verità della natura per come essa si presentava al suo sentire. E nella forma perfettamente compiuta, d'ora in avanti, Schiller intende rappresentare solo e soltanto l'umano nella sua originaria purezza. In altre parole, rappresentare il *tipo di natura umana*: da qui parte la spinta che lo conduce alle forme artistiche dell'antichità classica. Pervaso dall'ideale della bellezza eterna e da null'altro che questo, si lascia completamente alle spalle gli impeti di passione cosmica e l'entusiasmo da cosmopolita; egli avverte, ormai, dentro di sé qualcosa di quell'*olimpica maestà* che eleva oltre le divisioni e le strettezze della vita umana. Maturata una simile cognizione del proprio valore, Schiller può tornare alla poesia, nelle vesti di un poeta che ha riconosciuto la propria vera vocazione:

«[E tu] dov'eri, quando si spartiva il mondo?»
«Ero», così parlò il poeta, «presso di te.
L'occhio era fisso al tuo volto,
e l'orecchio all'armonia del tuo cielo –
perdona allo spirito che, inebriato di tua luce,
perse ciò ch'è terreno!»
«E adesso?», pensava Giove. «Il mondo è dato,
non son più miei l'autunno, la caccia, il mercato.
*Ma se vuoi vivere con me, nel firmamento –
vieni, ti sarà sempre aperto*»⁹³.

⁹³ NdT: Si tratta delle quartine finali de *La spartizione della terra*. La traduzione è da: F. Schiller, *Poesie filosofiche*, cit., pp. 57-59. Corsivo di Fischer. Interpolazione di chi scrive. Rispetto alla traduzione di Moretti, sono state aggiunte le virgolette del discorso diretto, presenti nel testo originale così come nella citazione di Fischer.

STUDIES IN NEO-KANTIANISM

Following the post-idealist identity crisis and the advent of nihilism, which dominated the European cultural scene after

the fall of the great systems of thought, philosophy underwent a decisive transformation under the impetus of a movement that rallied its best minds around the famous call “zurück zu Kant!”. This call had first been uttered by Eduard Zeller and then resounded throughout Europe, and soon found its place in the strongholds of scholarship which were the Universities of Heidelberg, Freiburg and Marburg, where various schools of thought took shape, united by the intention to meet the intellectual challenges of the present day with renewed forms of criticism. Prominent representatives of these schools, among them Windelband, Rickert and Lask in the Baden school, Natorp, Cohen and Cassirer in the Marburg school to name only the most famous, sparked a radical redefinition of the European philosophical and cultural scene in the 20th century and impacted disparate fields of study: from the theory of knowledge to aesthetics, from anthropology to the doctrine of values, the breadth of the horizons unlocked by the work of these authors became a cardinal reference point for successive generations of philosophers. The crucial role that this movement played in the genesis and development of twentieth-century philosophical thought is examined in the series *Studies in Neo-Kantianism*, whose goal is to provide an international platform for contributions from leading scholars in this current. Specifically, the series aims to collect historical-philosophical studies written in the major European languages with the purpose of investigating the multiple forms that neo-Kantianism has assumed, while remaining open to the thematization of the impact of this school of thought on the methods of the various cultural sciences, without excluding from its scope more explicitly theoretical works that highlight the contemporary relevance of certain issues raised by this current. The series also intends to include editions and translations of classic Neo-Kantian texts. In this mission, the series has a clear international vocation, strengthened by the collaboration with the Centre for Studies in Neo-Kantianism at the Friedrich-Alexander-Universität in Erlangen-Nürnberg. In keeping with the work of investigation and dissemination promoted by the research centre, the series seeks to restore the spirit of Neo-Kantianism by bringing together specialised works that are the fruit of international collaboration between leading scholars in this current of thought.

1. *Neo-Kantianism and Cultural Sciences*, edited by Giovanni Morrone and Roberto Redaelli
2. *Costellazione Max Weber. Studi in onore di Edoardo Massimilla*, a cura di Giovanni Morrone, Chiara Russo Krauss, Domenico Spinosa, Roberta Visone
3. Francesco Pisano, *Logica vivente. Studio sulla Logik di Christoph Sigwart*
4. Salvatore Favenza, *Morte e trasfigurazione della filosofia della storia. Il giovane Georg Simmel tra Völkerpsychologie, Historismus e neokantismo*
5. Lorenzo De Stefano, *Tra cielo e terra. Eugen Fink e l'interpretazione fenomenologica dei Presocratici*
6. Friedrich Albert Lange, *Le poesie filosofiche di Schiller*, traduzione e cura di Chiara Russo Krauss

7. Ernst Cassirer, *La vita della forma. Scritti su Schiller*, traduzione, cura e saggio introduttivo di Luigi Laino, prefazione di Chiara Russo Krauss
8. *The Neo-Kantian Reception of Schiller*, edited by Chiara Russo Krauss
9. Kuno Fischer, *Schiller filosofo*, presentazione di Chiara Russo Krauss, saggio introduttivo di Sabato Danzilli, traduzione di Lorenzo Licciardi

Il volume offre la traduzione italiana di uno degli scritti più significativi del processo di scoperta e ricezione della filosofia di Schiller, iniziato e portato avanti dai pensatori della tradizione post-kantiana e neo-kantiana. *Schiller filosofo* (1858), dell'hegeliano Kuno Fischer, fu infatti la prima opera a occuparsi di indagare e presentare il pensiero del grande poeta, elevandolo sin dal titolo alla dignità di filosofo. Con il suo saggio, Fischer disegna programmaticamente un nuovo canone filosofico, che va da Kant all'idealismo di Hegel, passando appunto per la figura di Schiller, visto come continuatore delle idee kantiane. Questo canone verrà quindi ripreso nel corso dell'Ottocento tedesco da tutti i pensatori neo-Kantiani che, come Fischer, proseguiranno a identificare lo Schiller filosofo e lo Schiller kantiano.



ISBN 978-88-6887-395-0



9 788868 873950