V
SCHILLER

PROBLEMA DELLA LIBERTÀ E PROBLEMA DELLA FORMA NELL'ESTETICA CLASSICA

1. La generale legge formale che governa il creare di Goethe e la sua intuizione complessiva della realtà non si esaurisce certo in una singola direzione del suo operare, e tuttavia questa legge sviluppa la sua squisita compiutezza nella lirica di Goethe. Il sentire lirico genera la melodia che accompagna sempre la vita e l'opera di Goethe, risuonando continuamente in esse, pur nella loro multiformità, e costituendo quell'unità personale che si afferma di fronte a tutta la molteplicità degli oggetti e dei compiti che Goethe fa suoi. Nella matura saggezza teoretica del vecchio Goethe, nella sua metodica ricerca naturalistica, in ogni singola osservazione ed esperimento, si sente ancora questa nota fondamentale della sua natura. Necessariamente, dunque, abbiamo preso le mosse dal principio formale della lirica di Goethe, per mostrarne i momenti il cui autonomo dispiegarsi costituisce l'insieme del lavoro che accompagna Goethe lungo tutta la sua vita. Se in maniera analoga si cerca di raggiungere un centro per la natura di Schiller e per la sua particolare spiritualità, ci si vede rinviati ad un'altra strada. In lui non è infatti il puro «impulso di formazione» poetico, che si crea progressivamente il mondo esteriore ad immagine di quello interiore, ma sin dall'inizio agiscono presupposti ed esigenze più generali che determinano questo impulso di formazione, assegnandogli una certa direzione piuttosto che un'altra. Una fondamentale esperienza teoretica e morale e un postulato teoretico e morale, stanno all'inizio e alla fine del creare di Schiller. Anche nella sua poesia vede soltanto una condizione e un necessario passaggio per la realizzazione di questo postulato. Se Goethe, nella concezione della realtà, sottolinea anzitutto il momento della 'stabilità' rigidamente organizzata, se essa rappresenta per lui una potenza oggettiva che, anche dove si oppone alle aspirazioni e alle esigenze del soggetto, dev'essere compresa e riconosciuta come qualcosa di legale e necessario, per Schiller è decisivo il *pathos* contrario. La natura costituisce per lui il contrasto e l'antitesi all'idea della libertà. Egli non impara, come Goethe, a conoscere il mondo esteriore come realizzazione e conferma del mondo interiore, ma esso gli si oppone nella dura disciplina che

governa la sua giovinezza, anzitutto e soprattutto nella forma della costrizione. Resistere a questa costrizione e affermarsi nei confronti di essa nella purezza della personalità morale, diviene d'ora innanzi la «grande idea» della sua vita. I suoi drammi giovanili nascono da questo sentimento. Tutte le loro figure e tutti i loro motivi sono sottomessi a quest'unica opposizione dominante. Il motto «*In tyrannos*», che venne aggiunto da una mano estranea a una delle prime edizioni dei *Masnadieri*, rappresenta l'universale sigillo di questa poesia giovanile. Ovunque risuona il grido contro la legge, perché la legge è soltanto ciò che è 'posto', è soltanto la convenzione che cerca di restringere e di domare dall'esterno il libero volere dell'individuo. «Dovrei stringere il mio corpo in un busto e vincolare la mia volontà tra le leggi. La legge ha fatto scadere a incesso di lumaca ciò che sarebbe stato volo di aquila. La legalità non ha mai prodotto un grand'uomo, ma la libertà cova e fa schiudere i grandi eventi» [1]. «Colossi e grandi eventi»: sono queste le mete alle quali tende il dramma del giovane Schiller. Se Goethe, nel pieno dello '*Sturm und Drang*' delle opere giovanili, è rivolto costantemente ad intuire e a formare l'*intero* della natura e della vita, qui tutto mira a concentrare questo intero in una singola vetta suprema. Se Goethe si abitua presto a considerare anche gli individui e le potenze ostili della vita come realtà naturali «completamente reali» e oggettivamente determinate che devono seguire invariabilmente il loro corso, in Schiller domina ovunque la ribellione passionale contro tutto ciò che è meramente dato e fissato dall'esterno. È sempre la stessa lotta interiore che si esprime nelle forme più diverse. Il sentimento che, nella dichiarazione di guerra di Karl Moor contro l''umanità', si esprime ancora in una totale astrattezza giovanile, gradualmente diviene più concreto e definito; nel *Fiesco*, che collega tra loro il motivo di Bruto e quello di Virginio, cerca di riempirsi con un contenuto politico e storico; in *Kabale und Liebe* si amplia a critica drammatica della società e delle convenzioni sociali, per comprendere infine, nel *Don Carlos*, la totalità della vita storica nell'opposizione di dispotismo e «libertà di pensiero»: ma in tutte queste trasformazioni il tenore non muta. Il particolare motivo poetico serve sempre solo ad esprimere il generale processo di liberazione spirituale che si compie in Schiller medesimo. Ciò che il giovane Schiller richiede all'artista, come al filosofo e al poeta, è che essi «nel felice momento dell'ideale, siano veramente gli uomini grandi e buoni di cui delineano l'immagine» [2]. E questo vale anche per l'altra faccia della medaglia: tutte le figure poetiche che concepisce e forma in questo periodo, non sono tanto rappresentazioni del mondo, quanto piuttosto proiezioni verso l'esterno della sua esigenza

[1] [*I Masnadieri*, trad. it. di B. Allason, Einaudi, Torino 1986, p. 16].
[2] *Theosophie des Julius. Werke* (Cottasche Säkular-Ausgabe) XI, 120 sg.

morale fondamentale. Se il giovane Goethe avverte nella «riproduzione del mondo» attorno a lui attraverso il mondo interiore, l'inizio e la fine di ogni scrivere, e si abbandona a questa dote quasi come un 'sonnambulo' e inconsciamente, per Schiller ogni nuova opera è un nuovo passo nel processo incessante della giustificazione morale e intellettuale davanti a se stesso. Le sue poesie non sono lo specchio dell'esistenza oggettiva e della vita dell'uomo, ma sono la spiegazione sempre più profonda del *dovere* che lo spinge avanti, dell'imperativo cui egli sottopone tutto il suo agire. Così anche la riflessione è per lui un elemento assolutamente attivo nell'organizzazione della sua visione complessiva: la teoria della forma, nel suo continuo sviluppo, costituisce una componente necessaria nella costruzione dello stesso concreto mondo della forma. Ne è il centro spirituale, e da essa si dipartono quindi i fili che collegano e tengono insieme dall'interno tutta la poesia di Schiller e tutta la sua visione filosofica del mondo.

Man mano che procedeva, anche Schiller ha inteso sempre più coscientemente in questa prospettiva la sua produzione. Ciò che lo spingeva alla filosofia, non era mai l'impulso a risolvere i misteri metafisici dell'esistenza, ma l'interna necessità, che egli sentiva, di rendersi trasparente la particolarità della sua poesia e di assegnarle il suo posto determinato e sicuro nell'ambito complessivo dello spirito. Soltanto gradualmente egli raggiunge la maturità necessaria alla soluzione di questo compito. Il giovane poeta comprende il teatro, ancora senza esitare, come un'«istituzione morale» che rende più elevata e più intensa l'attività rappresentativa dello spettatore, disponendolo e rendendolo capace di adempiere a particolari compiti morali. Ciò che la religione e la legislazione riescono a raggiungere con i loro mezzi solo in parte, il teatro lo raggiunge mediatamente, ma proprio per questo in maniera più profonda e più ampia. Più di ogni altra istituzione pubblica dello Stato, il teatro è una scuola di saggezza pratica, una guida per orientarsi nella vita civile, una chiave infallibile agli accessi più segreti dell'anima umana. Già qui la condizione del godimento estetico è vista come una «condizione intermedia» destinata a riunire i due estremi contraddittori della nostra natura: a conciliare l'inclinazione sensibile che ci collega all'animalità, con la pura contemplazione intellettuale, che costituisce la testimonianza della nostra natura spirituale. E tanto grande è il merito del «miglior teatro» per l'educazione morale, quanto è significativo anche l'incoraggiamento che l'«intera chiarificazione dell'intelletto» ottiene grazie ad esso. «Il teatro è il canale comune in cui la luce della saggezza emana dalla parte pensante e migliore del popolo, e da qui, in raggi più miti, si estende a tutto lo Stato. Concetti più veritieri, principi più puri e sentimenti più schietti scorrono da qui in tutte le vene del po-

polo; la nebbia della barbarie, dell'oscura superstizione, svanisce, la notte cede alla luce trionfante» [3]. Se queste frasi appartengono ancora completamente alla filosofia illuminista del diciottesimo secolo e non vi aggiungono alcun pensiero estetico originale, la vera ragione di questa situazione va ricercata nel fatto che Schiller, in questo periodo, non ha ancora raggiunto una posizione sicura e indipendente nei confronti delle principali questioni etiche. Egli è ancora completamente fermo all'eclettismo di quelle dottrine che cercano il principio dell'etica nel vago ed equivoco concetto della 'felicità', alla concezione che egli trovava rappresentata in Germania soprattutto da Garve, e nella filosofia anglo-scozzese da Ferguson, il discepolo di Shaftesbury. Nella misura in cui supera questo primo avvio delle sue speculazioni morali, raggiunge anche una nuova e più profonda conoscenza del senso e del valore dell'arte. Nel periodo contrassegnato dal progetto e dalla stesura de *Gli artisti*, si è compiuto nell'etica il passaggio dal «principio della felicità» al «principio della perfezione»: al posto della filosofia popolare tedesca ed inglese è subentrata la più rigorosa e metodica scuola del razionalismo wolffiano. Schiller trovò qui attribuita all'arte una nuova autonomia, che doveva venire dimostrata sistematicamente nell'abbozzo di un'estetica scientifica di Baumgarten. Questo abbozzo, con tutti i suoi pregi e i suoi difetti, viene ormai assunto da lui come fondamento teoretico del suo poema didascalico. La forma della deduzione e giustificazione teleologica dell'arte è divenuta più libera e più articolata; ma l'arte vale pur sempre come un puro gradino preliminare, che, al di là di se stesso, rinvia ad uno scopo che si trova al di fuori di esso. È lei che in facili enigmi lascia indovinare agli uomini «il segreto della sublime virtù», allo stesso modo in cui esercita l'intelletto umano con stimoli sensibili per abituarlo al più alto splendore della conoscenza. L'arte è la guida non più sulla strada che conduce alla felicità, ma sulla strada che conduce all'elevazione spirituale dell'uomo, lungo la quale egli si riunisce, nel conoscere e nel volere, allo spirito dell'universo. Nel simbolo del bello, si rivela già all'«intelletto bambino», ciò che un giorno gli andrà incontro nella sua più alta perfezione come verità:

> E così voi, in silenzio, su percorsi segreti,
> vivida guida della poesia
> lo conducete fra forme e suoni sempre più puri,
> fra vette e bellezze sempre maggiori –
> finché, alla pienezza dei tempi,
> ancora un felice entusiasmo,

[3] *Die Schaubühne als moralischer Anstalt* (1784), si veda Op. XI pp. 89, sgg., 97.

il balzo poetico dell'ultima umanità,
e – scivolerà tra le braccia della *verità* [4].

Così, anche questa fondazione dell'arte rappresenta piuttosto una dissoluzione del suo contenuto peculiare; ma, per il poeta de *Gli artisti*, questa dissoluzione è ancora l'unica strada sulla quale egli può inserire l'arte nel «piano dei mondi», e ricondurla nell'«oceano della grande armonia». Come prima era l'ideale eudemonistico della moralità, ora è l'ideale razionalistico della verità che rende angusta la sua concezione. Solo la filosofia critica lo libera da questo duplice limite, dando espressione compiuta ed adeguata a ciò che in lui viveva come esigenza interiore. Solo ora egli comprende tutta la sua natura: l'idea della libertà non agisce più in lui soltanto come fondamentale affetto soggettivo, ma egli la vede elevata a principio della conoscenza e a principio dell'essere. La dottrina critica fa valere ormai il concetto universale dell''autonomia' anche per tutti i singoli ambiti del creare spirituale, sicché anche l'arte trova così la sua forma e il suo scopo veramente in se stessa. D'ora innanzi, a questo riguardo, Schiller non ha più alcun tentennamento. «In questi giorni – scrive il 7 agosto 1797 a Goethe – ho riletto *Diderot sur la peinture* [5], per ritemprarmi ancora una volta con la vivificante compagnia di questo spirito. Mi è parso che a Diderot succeda come a molti altri, che colgono il vero col loro sentimento, ma qualche volta lo perdono nuovamente se ragionano. Nelle opere estetiche, mi sembra ancora troppo rivolto a fini estranei e morali, egli non li cerca a sufficienza nell'oggetto e nella sua rappresentazione. Per lui l'opera d'arte bella deve sempre servire a qualcos'altro. E poiché ciò che è veramente bello e compiuto nell'arte rende necessariamente migliori gli uomini, egli cerca questo effetto dell'arte nel suo contenuto e in un determinato risultato per l'intelletto o per il sentimento morale. Credo che sia uno dei vantaggi della nostra nuova filosofia, che noi abbiamo una pura formula per esprimere l'effetto soggettivo dell'oggetto estetico, senza distruggere il suo carattere». In queste parole, attraverso l'esempio di Diderot, Schiller ha tracciato il corso del suo proprio sviluppo interiore. Se egli non ha trovato subito «la pura formula» per il contenuto che si trovava in lui, il motivo risiede nel fatto che si vedeva rinviato qui alla mediazione e all'aiuto della filosofia contemporanea. Ciò che egli cercava era la giustificazione dell'arte di fronte all'idea in cui comprendeva natura e vita in genere; ma tutte le altre volte che aveva cercato di esprimere quest'idea, era stato costretto ad applicare strumenti concettuali filosofici inadeguati. Solo la dot-

[4] [*Gli artisti*, in *Poesie filosofiche*, a cura di G. Moretti, SE, Milano 1990, p. 43. Il corsivo di Schiller non è riportato da Cassirer].

[5] [Si tratta di D. Diderot, *Essais sur la peinture*, (1795), argomento di comune interesse tra Goethe e Schiller].

trina kantiana gli chiarisce e risolve questo dissidio interiore. Essa lo restituisce a se stesso, gli conferma il suo diritto e la sua specificità come artista, in quanto allo stesso tempo afferma e fonda in tutto il loro rigore le esigenze morali sulle quali riposa la sua natura. Così Schiller *trova* la sua forma spirituale, soltanto in quanto la *comprende*. Soltanto nel periodo in cui dalla produzione poetica si ritrae completamente nella 'speculazione', gli si dischiude il senso di ciò che egli è e può come poeta; il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, in cui descrive la propria immagine con tratti sicuri e chiari, diviene una svolta decisiva anche per la sua produzione artistica.

Già Wilhelm von Humboldt ha espresso in maniera chiara e precisa la caratteristica differenza che qui sussiste tra Schiller e Goethe. «Biasimo e lode si univano in Lei – scrive Humboldt a Schiller in una lettera del settembre 1800, che è stata ritrovata solo recentemente – con una preponderanza della soggettività sull'oggettività, che si potrebbe allora intendere e biasimare come mancanza di natura e verità, oppure intendere e definire soltanto come la sua peculiare natura, come un insolito processo attraverso il quale Lei, non avvertendola di prima mano, la ripristinò per così dire attraverso Lei stesso. È per me indubbio che la forza della Sua propria direzione interiore possa su di Lei più che l'impressione esterna. Forse, a parte Lei, su nessuno le idee esercitano una forza così certa ed esclusiva. [...] Con Goethe, Lei divide in maniera più netta di quanto facciano di solito due poeti, l'intera arte poetica riguardo allo stile. Il corso dell'immaginazione di Goethe è completamente diverso dal Suo. Egli presenta i fenomeni della vita in maniera diversa, li pone in maniera diversa al nostro cuore, li eleva in maniera diversa alla contemplazione spirituale. Anche dove è lui stesso a creare, sembra ancora ricevere, sembra quasi sempre più impegnato a guardare attorno a sé e ad esprimere semplicemente ciò che ha visto, che a lavorare e a rifugiarsi in sé. [...] Lei incide in maniera più forte sulla parte spontanea dell'uomo, che determina in maniera irresistibile; egli ne rende quanto meno meno visibile la necessità delle azioni, perché si rivolge anzitutto e immediatamente alla parte intuitiva e senziente». E già cinque anni prima Humboldt aveva cercato di definire allo stesso modo il tratto fondamentale della poesia di Schiller. «Tutte le Sue creazioni poetiche – gli aveva scritto – mostrano una partecipazione della facoltà delle idee più forte di quella che di solito si trova in qualsiasi altro poeta e che teoricamente si dovrebbe ritenere compatibile con la poesia. E non mi riferisco assolutamente soltanto a ciò che rende la Sua poesia autenticamente filosofica, ma trovo questo stesso tratto anche nella peculiarità con cui Lei tratta ciò che è puramente poetico, dunque invenzione artistica. [...] Per dirla in tutta la sua portata, devo piuttosto parlare quasi di un'eccedenza di spontaneità, che si crea da sé anche la materia che doveva

semplicemente accogliere, per poi però collegarsi ad essa come a qualcosa di semplicemente dato. [...] Questo imprime ora a tutto ciò che Le appartiene un'impronta del tutto particolare di elevatezza, dignità e libertà, e trasporta veramente in un ambito ultraterreno, e presenta il più alto genere di sublimità che agisca attraverso l'idea.[...] Proprio da ciò, però, deriva anche il fatto che nei Suoi caratteri e nelle Sue descrizioni, nonostante la massima verità e coerenza, spesso non si sia trovato almeno il colore della natura». Da questo motivo della 'spontaneità' dominante, dal fatto che Schiller «si affretti già incontro alla natura, quasi prima che essa possa agire su di lui compiutamente» [6], si possono in effetti dedurre tutti i momenti del suo sviluppo filosofico e artistico. Esso conferisce al suo operare la forza interiore e gli dà allo stesso tempo quel tratto violento che Goethe spesso avvertiva in lui. Schiller non ha trovato come artista, ma come pensatore, il rapporto più puro di 'idea' ed 'esperienza', il più perfetto equilibrio di 'soggettivo' ed 'oggettivo'. Come egli esalta la filosofia critica, perché gli ha aperto la strada per ricondurre l'empiria a principi e la speculazione all'esperienza [7], così, nella fondazione della sua estetica, ha percorso costantemente questa doppia via. La creazione lo rinvia sempre di nuovo alla riflessione, la riflessione alla creazione: nella sintesi di entrambe il *pathos* soggettivo della libertà trova il suo oggettivo punto fermo e la sua oggettiva fondazione.

2. Quando il giovane Schiller cerca di esprimere l'intera sua concezione del mondo e della poesia in concetti filosofici, ricorre per questo alla concezione della monadologia leibniziana, presto divenutagli famigliare attraverso la mediazione del suo maestro Abel. L'universo assume ai suoi occhi l'immagine di un sistema di forze che hanno il loro fondamento e il loro centro comune in un'originaria forza divina. Non c'è altra prova della divinità del tutto, e non ne serve nessuna più convincente e profonda, dell'armonia che sussiste tra tutte queste forze singole. Come il mondo è un pensiero di Dio, così il più alto ufficio della sostanza pensante è di ritrovare il primo disegno in questo tutto che ha dinanzi a sé, di cercare la legge nel fenomeno e di riportare nuovamente l'edificio complessivo al suo progetto. Ciò che qui si trova tra lo spirito finito e quello infinito, – che di solito chiamiamo semplicemente 'natura', un tutto di cose e forze fisiche, – in questo percorso a ritroso appare non come qualcosa di indipendente ed

[6] Humboldt a Schiller, 16 Ottobre 1795, Carteggio ed. da A. Leitzmann 3. ed., Stoccarda 1900, p. 165 sgg. La lettera del settembre 1800 è contenuta nelle *Nuove lettere di W. v. Humboldt a Schiller*, che ha pubblicato Fr. Cl. Ebrard, Berlino 1911.

[7] *Briefe über die ästhet. Erziehung des Menschen*, Lettera XV (*S. W.* XII, 57) [Trad. it. di A. Negri, Armando, Roma 1971, p. 172].

assoluto, ma come un involucro puramente sensibile, sotto il quale, non appena abbiamo imparato a penetrarvi con lo sguardo, riconosciamo altrettanti rapporti e relazioni di tipo puramente spirituale. Una nuova esperienza nel regno della verità naturale, la gravitazione, la scoperta della circolazione del sangue, il sistema della natura di Linneo, rappresentano per noi, da questo punto di vista, proprio quello che rappresenta la scoperta di un reperto rinvenuto ad Ercolano: in entrambi i casi si tratta soltanto del riflesso di uno spirito, di una nuova conoscenza di una natura simile alla nostra.

Non dunque nella *vita* immediata delle singole sostanze, ma nell'*ordine* sistematico in cui esse si riuniscono, possiamo sentire e conoscere in tutta la sua purezza l'anima dell'artista divino. È questo ordine che, nel mondo corporeo, ci viene incontro nel fenomeno della gravitazione universale, nel mondo spirituale, nel fenomeno dell'amore. Come nell'ambito dell'esistenza fisica ogni minima parte della materia si connette col tutto cosmico secondo leggi universali, così, nell'ambito psichico, ogni individuo tende ad andare oltre se stesso e cerca di compenetrarsi col sentimento del tutto. Anche l'essere supremo possiede la pienezza dell'essere solo per il fatto che si comunica ad altri e si riconosce in essi come «specchio beato della sua beatitudine». «Dal calice di tutto il regno degli esseri trabocca per lui l'infinità». Con questa ditirambica filosofia giovanile, ci troviamo nondimeno nel cuore dello sviluppo dell'idealismo speculativo: come a ritroso essa si riallaccia immediatamente a Leibniz, così in seguito Hegel ha concluso la sua *Fenomenologia dello spirito* ricordando questi versi. Ad indicare il carattere tutto leibniziano di questa dottrina, non è tuttavia, in prima istanza, il suo contenuto metafisico – che si può far risalire altrettanto bene a Shaftesbury e a Herder, e che vale in generale come patrimonio comune del diciottesimo secolo – quanto piuttosto la fondazione logica che Schiller cerca di darne. Questa rinvia infatti immediatamente ad uno dei tratti più caratteristici della filosofia di Leibniz: alla sua trasformazione del concetto di verità. Per Leibniz, la verità della rappresentazione non consiste più nel fatto che essa 'riproduce' un oggetto esterno, nella somiglianza materiale che sussiste tra essa ed un originale oggettivo e fisico, ma si mostra nella relazione in virtù della quale ciò che è individuale ed accidentale nella rappresentazione, porta tuttavia ad espressione una connessione universale e necessaria. Così un unico e medesimo insieme di verità matematiche può venire compreso da diversi soggetti per mezzo dei segni sensibili più diversi; esso rimane tuttavia identico a se stesso, in quanto, nonostante la differenza di simboli particolari, il rapporto tra di esse ubbidisce ad una determinata legge costante. Se si considera soltanto il contenuto delle sue rappresentazioni, ogni individuo ha dunque il proprio mondo, anzi la propria 'verità'; è la forma della connessione che egli dà a

queste rappresentazioni a stabilire la sua unità col tutto. In questo senso, 'concetto' e 'segno', 'ragione' e 'linguaggio' si riferiscono gli uni agli altri correlativamente. Il diciottesimo secolo, soprattutto nel frequente tentativo di svolgere sino in fondo il concetto leibniziano della «caratteristica universale», aveva fissato e articolato più ampiamente questa concezione; ed è probabile che essa venisse trasmessa al giovane Schiller soprattutto da Plocquet che insegnò filosofia alla Karlsschule [8]. «Tutti i sapienti del mondo – così la filosofia giovanile di Schiller cerca ora di chiarirsi questi pensieri – sono concordi nell'affermare che tutto il nostro sapere si fondi in ultimo su una convenzionale illusione, con la quale può tuttavia convivere la verità più rigorosa. I nostri concetti più puri non sono affatto immagini delle cose, ma soltanto i loro segni necessariamente determinati e coesistenti. Né Dio, né l'anima umana sono veramente ciò che riteniamo. I concetti che abbiamo di queste cose sono soltanto le forme endemiche trasmesseci dal pianeta che abitiamo, il nostro cervello appartiene a questo pianeta e quindi anche gli idiomi dei nostri concetti, custoditi al suo interno. Ma la forza dell'anima è peculiare, necessaria e sempre uguale a se stessa; l'arbitrarietà dei materiali in cui si esprime, non muta affatto le leggi secondo cui si esprime: sin quando quest'arbitrarietà non è in contraddizione con se stessa, il segno rimane assolutamente fedele al designato. I nessi delle cose devono essere realmente come i nessi degli idiomi sviluppati dal pensiero. La teoria delle grandezze si serve ugualmente di sigle esistenti solo sulla carta, e trova così ciò che esiste nel mondo reale. Che tipo di somiglianza hanno, per esempio, le lettere A e B, i segni: e =, + e – col fatto che bisogna cogliere? Eppure la cometa annunciata da secoli, sorge nel cielo remoto, eppure il pianeta atteso appare davanti al disco del sole» [9]. Se si confrontano queste affermazioni con il contenuto racchiuso nel concetto schilleriano di Dio, si ha già davanti a sé la cornice all'interno della quale doveva compiersi lo sviluppo futuro della filosofia e della teoria dell'arte di Schiller. Da un lato c'è l'intuizione della realtà come qualcosa di completamente formato individualmente, in cui l'*unica* forza fondamentale divina si è rifratta in innumerevoli sostanze senzienti, come il raggio di luce bianca si scompone nel prisma; dall'altro domina il pensiero che l'immagine che di questa realtà tracciamo nella nostra anima, dipenda dalle leggi di quest'anima stessa e dalle regole della sua facoltà di pensiero. Basta ampliare questo concetto della «facoltà di pensiero», basta riconoscere nell'anima una molteplicità di funzioni indipendenti, ognuna delle quali eleva all'ordine e alla forma la materia della sensazione secondo un

[8] Per un'esposizione più dettagliata dell'attività di Plocquet alla Karlsschule si veda J. Minor, *Schiller* I, 198 sgg.

[9] *Theosophie des Julius*, S. W. XI, 117 sgg., 129 sg; cfr. *supra* p. 125.

principio peculiare, per trovarsi sulla strada che conduce ai fondamenti dell'estetica idealistica di Schiller.

Sono due diverse serie di pensieri, separate nella loro manifestazione storica, che si intrecciano nella prima concezione dell'estetica di Schiller, e che qui entrano in una nuova connessione reciproca. Il punto di partenza decisivo risiede nella continua analogia che per Schiller sussiste tra l'autentica opera d'arte e la forma organica vivente. Questa analogia doveva conoscere nella *Critica del Giudizio* la sua espressione e la sua giustificazione sistematica, in quanto qui il «giudizio estetico» e quello «teleologico» erano stati collocati immediatamente uno accanto all'altro e posti sotto un principio critico comune. In questo modo Kant ha però soltanto portato a una piena maturità concettuale un germe e una disposizione già operanti nelle più svariate aspirazioni e tendenze spirituali del diciottesimo secolo. La 'finalità' della natura e quella dell'arte sono qui problemi subito strettamente collegati, sviluppatisi da una radice comune: dal concetto leibniziano di 'armonia'. La filosofia dell'illuminismo, per la verità, ha inteso e rappresentato la finalità del mondo organico essenzialmente soltanto nella forma che incontriamo nella dimostrazione teleologica di Dio. L'ordine della natura, la conformità di ogni vivente alle sue particolari condizioni di vita, viene qui utilizzato come l'argomento principale a dimostrazione del fatto che il fondamento ultimo della vita non va ricercato nella vita stessa, ma in un'esterna causa trascendente. Reimarus, ad esempio, nella sua opera famosa e assai influente sui *Kunsttriebe der Tiere*, ha visto la cosa in questi termini. Nella sua concezione, il mondo del vivente non appare tanto come un'opera d'arte, quanto come un perfetto pezzo di abilità tecnica: la sua compagine non risiede in esso medesimo, ma nel cenno e nella volontà di una potenza estranea, che sottomette la materia riottosa ad una costante regolazione finalistica [10]. L'"orologio' del mondo, secondo le parole di Federico il Grande, rimanda all'"orologiaio'. Tuttavia già in precedenza, contro questa forma di 'deismo' era stato invocato il più profondo concetto di Dio della filosofia leibniziana: quel concetto grazie al quale il sistema dell'«armonia prestabilita» si differenziò dal sistema delle «cause occasionali». Nessun intervento della forza divina era qui necessario a dirigere il meccanismo del mondo, ma proprio la libertà con cui ogni essere individuale si formava puramente dall'interno, secondo un'autonoma legge propria, era la prova e l'espressione della divinità del tutto. Le creazioni della natura, come quelle dell'arte, sono così rese libere da ogni fine materiale esterno. Entrambe sono completamente racchiuse in sé e non devono che cercare se stesse; ma proprio per questo vediamo in

[10] Reimarus, *Allgem. Betrachtungen über die Triebe der Tiere*, Amburgo 1760, soprattutto p. 363 sgg.

esse la pura legge del tutto. Questa concezione, in cui si riconoscono Shaftesbury e Winckelmann, Herder e Goethe, ancor prima della pubblicazione della *Critica del Giudizio*, aveva trovato la sua esauriente espressione teoretica. Karl Philipp Moritz, che era stato l'accompagnatore di Goethe nel suo viaggio in Italia e che aveva una grande familiarità con la sua natura d'artista, l'aveva sviluppata in maniera allo stesso tempo pregnante e completa, nel suo scritto sull'imitazione figurativa del bello. Come Goethe vide a Roma che il vantaggio degli antichi era che essi erano rivolti puramente alla contemplazione dell''oggetto', mentre i moderni miravano sempre anche a ingenerare nello spettatore un determinato 'effetto', così Moritz universalizza questo principio al punto che il bello, per il solo fatto di esistere, non ha bisogno di nessuno fine ultimo, di nessuno scopo esterno, ma possiede in se stesso tutto il suo valore e il fine ultimo della sua esistenza. Ove vi compaia un qualche scopo, sia pure soltanto il godimento dell'artista, certamente l'impulso formativo non è puro: il cuore o la perfezione dell'opera non stanno più in lei, ma cadono nell'effetto che deve procurare, per cui, al posto della sua unità interna, subentra la dispersione in una molteplicità eterogenea. «Il bello vuol essere contemplato e percepito, così come prodotto, puramente per se stesso. Noi lo contempliamo perché esso esiste e si trova nella serie delle cose, e perché siamo per una volta nature contemplanti, in cui l'inquieta attività fa posto a momenti di quieta osservazione». Questi principi, che, come ricordato, *precedono* la *Critica del Giudizio*, mostrano come la definizione kantiana del bello come oggetto di «piacere disinteressato», porti ad espressione e a sistematica conclusione le fondamentali tendenze spirituali dell'epoca. E anche la dottrina kantiana del genio è prefigurata in Moritz e animata da tratti concreti che egli mutua dall'intuizione della peculiarità artistica di Goethe. Chi – egli dichiara – in tutto il suo essere ricevette dalla natura stessa la capacità di sentire la sua forza creatrice, non si può accontentare di intuirla, ma deve imitarla e, con la fiamma che divampa nel petto, creare al modo di essa. La totalità della natura, colta dall'intuizione solo in un oscuro presentimento, produce da sé l''energia'. Così, nel grande piano della natura, il genio creatore esiste anzitutto per se stesso e solo in un secondo tempo per noi, affinché anche a noi tocchi questo libero godimento del creare. Se qui si può ancora parlare in generale di 'imitazione', certo non si tratta di imitazione del singolo; ma è della grande armonia del tutto, che l'arte coglie nei suoi simboli più alti e più puri, che diveniamo partecipi. Anche noi *siamo* in maniera completa soltanto in questa esistenza che ringiovanisce continuamente; il nostro linguaggio, infatti, nemmeno per il bello possiede espressione più alta se non che esso *è*; che ha in se stesso la sua consistenza necessaria e fondata puramente per sé, immune

da ogni fine e criterio esterno [11].

Il valore dell'opera di Philipp Moritz per la nascita e la formazione dell'estetica di Schiller risiedeva soprattutto nel fatto che Schiller vi trovava riassunto e descritto con grande incisività e rigore il contenuto di un lungo sviluppo nella direzione di un risultato decisivo. Se sino a questo momento aveva sempre dovuto combattere con la difficoltà per cui la fondazione del bello sembrava comportarne la deduzione da un valore più alto, – e l'arte minacciava così di decadere ad un semplice grado preparatorio della moralità o della verità, – d'ora in poi aveva strada libera per una considerazione sistematica, che mantenesse al bello la sua piena purezza e autonomia, garantendogli però il più alto significato per la totalità dell'essere spirituale. «Moritz è un pensatore profondo, – scrive Schiller a Körner, dopo aver letto lo scritto *Sull'imitazione formatrice del bello* – che tratta la sua materia con acutezza e la eleva di molto. La sua estetica e la sua morale sono tessute a partire da un unico filo; tutta la sua esistenza riposa sui suoi sentimenti di bellezza». E già in precedenza aveva raccontato di aver trovato molti punti di contatto con lui, riguardo ad alcuni dei suoi «sentimenti preferiti», qualcosa dei quali era disseminato nelle lettere filosofiche di Julius [12]. In effetti, bastava adesso collegarli con l'idea che è alla base della *Theosophie des Julius*, unirli alla nuova chiarezza sistematica, che Schiller aveva intanto raggiunto, per ottenere una coerente costruzione dell'estetica. Leggere l'anima dell'artista nella sua opera, riconoscere l'infinita attività creatrice dietro ogni sua singola creazione: questa era l'esigenza che Schiller aveva posto già nella *Theosophie*. Questa esigenza, però, esprimeva più un suo problema metafisico, che un suo problema veramente estetico. Procedendo nell'analisi dettagliata della pura «teoria del bello», egli doveva però sentire sempre più la necessità di riuscire a esprimere in forma rigorosamente concettuale, quanto sinora aveva indicato solo metaforicamente. Al momento della sua pubblicazione nel 1790, la *Critica del Giudizio* trovò così in lui un lettore e un allievo già preparato interiormente. E nel momento in cui, partendo da essa, procede oltre, inoltrandosi nell'insieme del sistema critico, gli accade un'esperienza completamente nuova. Aveva cercato un sostegno filosofico per la sua speculazione estetica; trovò una dottrina che gli rischiarava e gli chiariva per la prima volta la sua intera essenza spirituale. Nel concetto kantiano del-

[11] Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), soprattutto p. 13, 19, 27, 37, sgg; [trad. it. a cura di P. D'Angelo, in *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo 1990, pp. 65-95]; riguardo all'influenza di Moritz sull'estetica di Schiller cfr. Walzel nell'introduzione agli scritti filosofici di Schiller (Säk. Ausg. vol. XI), così come Ed. Spranger, *W. v. Humboldt und die Humanitätsidee*, [Von Reuther & Reichard, Berlino 1909], p. 24 sgg.

[12] Schiller a Körner, 12 Dicembre 1788, 2 Febbraio 1789.

l'"autodeterminazione', egli vede ora espressa la legge della sua personalità. Tutte le idee che in precedenza, costretto dalla necessità, aveva attinto dalla filosofia popolare, tutti i concetti del sistema morale tradizionale, sono ora abbandonati. «Certamente – come scrive a Körner – nessun mortale ha mai pronunciato parole più grandi di queste parole di Kant, che costituiscono allo stesso tempo il contenuto di tutta la sua filosofia: determina te stesso a partire da te stesso; analogamente nella filosofia teoretica: la natura è sottoposta alla legge dell'intelletto». Di fronte a queste parole sublimi, viene a cadere agli occhi di Schiller tutto ciò che per un momento aveva potuto conferire a Kant «l'aspetto di un avversario» [13]. Nei suoi saggi giovanili, nati sotto la prima impressione della dottrina critica, il principio fondamentale dell'etica critica appare in effetti rigidamente interpretato in tutta la sua severità 'rigoristica'. «Tutta la potenza della legge morale si dimostra solo quando essa entra in conflitto con le altre forze della natura e tutte in confronto ad essa perdono il loro potere sopra un cuore umano. Per queste forze della natura si intende tutto quanto non è morale, tutto quanto non sta sotto la suprema legislazione della ragione; dunque sentimenti, impulsi, affetti, passioni, così come la necessità fisica e il destino. Quanto più terribili gli avversari, tanto più gloriosa la vittoria; solo la resistenza può rendere visibile la forza» [14]. Tuttavia, immergendosi in questo modo nel contenuto e nel presupposto dell'etica kantiana, Schiller si vede di fronte ad un nuovo e difficile problema; si vede di nuovo rinviato all'idea centrale del «fine in sé»; ma questa idea gli si presenta ora con un significato più ampio e universale. «L'essere razionale esiste come fine in se stesso»: questo è il principio che trova espresso in Kant come risultato della sua dottrina morale e come formula suprema dell'imperativo categorico. Ma com'è possibile conciliare questo principio con quell'idea del fine in sé emersa nell'analisi e nella concezione dell'opera d'arte? Ha un senso moltiplicare persino il fine ultimo e scomporlo in un fine estetico e in un fine etico; o invece, se teniamo ferma la sua unità e unicità, dobbiamo nuovamente sottoporre il bello a una norma che lo trascende? Da una parte corriamo il pericolo di perdere la connessione sistematica del bello con la morale, dall'altra la sua peculiare specificità rischia di andare perduta un'altra volta. Bisogna ricercare un concetto che non soltanto medii quest'opposizione, ma la concilii veramente; che indichi la differenza spe-

[13] Si veda la lettera di Schiller a Kant del 13 Giugno 1794; a Körner, 18 Febbraio 1793.

[14] *Über den Grund des Vergnügens an trag. Gegenständen* (1791); *S. W.* XI, 146. [*Della ragione del godimento procurato da oggetti tragici*, in *Saggi estetici*, a cura di Cristina Baseggio, Einaudi, Torino 1951, pp. 48-49].

cifica dell'ambito estetico, pur mostrandolo nella sua connessione necessaria con le esigenze che solitamente vengono espresse come imperativi logici ed etici.

Soltanto ora abbiamo in mano tutti i fili che si annodano nell'estetica di Schiller. Il carteggio di Schiller con Körner del 1793 ci consente di seguire fin nel dettaglio come, muovendo da qui, la costruzione del sistema etico si realizzi con coerenza e continuità. Occorreva ancora soltanto un passo decisivo: l'idea del fine in sé, che Schiller aveva incontrato nella contemplazione dell'arte e del divenire organico, doveva venire riferita all'idea dell'autolegislazione morale e unita con essa in una sintesi più alta. Nel dicembre 1792, Schiller racconta a Körner che crede di aver trovato il «concetto oggettivo del bello». L'ampia lettera del febbraio 1793 ne dà una spiegazione più dettagliata, e nello stesso tempo ridimensiona la pretesa precedente. Ora infatti ammette che anche il suo principio della bellezza in un certo senso dev'essere e rimanere 'soggettivo', anche se non è più soggettivo di tutto ciò che viene dedotto *a priori* dalla ragione. Esso vuole esprimere la legge 'oggettiva' del bello, che non dipende dai casi accidentali del singolo spettatore, ma riesce a raggiungere e a fondare quest'oggettività appunto solo attraverso il ritorno ad una funzione spirituale valida universalmente. Schiller vede ormai nell'idea della libertà la forma pura di ogni spiritualità in generale: se dunque si deve designare la natura del bello in generale, si può farlo soltanto additandola come una determinazione particolare dell'idea della libertà, come una peculiare direzione del suo realizzarsi. È il concetto dell'autonomia che delimita l'ambito complessivo della ragione in generale; e la particolarità di questo concetto è di dover produrre e spiegare ogni specificazione all'interno della ragione. «C'è dunque un modo di guardare alla natura e ai fenomeni in cui non pretendiamo da essi altro che libertà, in cui badiamo semplicemente a che siano autonomamente ciò che sono. Un tale modo di giudicare è importante e possibile soltanto grazie alla ragion pratica, poiché il concetto di libertà non si trova affatto in quella teoretica. [...] La ragion pratica, applicata ad azioni libere, esige che l'azione accada soltanto per il modo dell'azione (forma), e che né la materia né lo scopo (che è pur sempre materia) abbiano avuto un influsso su di essa. Se ora indichiamo un oggetto nel mondo sensibile puramente autodeterminato, se ce lo rappresentiamo sensibilmente, in modo che in esso non compaia alcun influsso della materia o di uno scopo: abbiamo allora un *Analogon* della determinazione pura della volontà (e appunto non un prodotto di una determinazione della volontà). Poiché quindi una volontà che si può determinare secondo la pura forma, si definisce *libera*, allora quella forma nel mondo sensibile, che appare puramente autodeterminata, è una *rappresentazione della libertà*; si definisce infatti rappresentata un'idea che sia collegata con un'intui-

zione in maniera tale che entrambe condividano una regola di conoscenza». Ed è appunto questo comparire della libertà in una concreta manifestazione sensibile a costituire il fenomeno della bellezza. Una creazione della natura si dice 'bella' se ogni tratto della sua formazione esteriore vi appare come espressione e riflesso di una vita propria, che si dispiega indipendentemente, se nulla in essa rinvia alla costrizione di cause puramente esteriori che la determinano accidentalmente, se, invece che come qualcosa di divenuto passivamente, può venir da noi considerata come qualcosa formatasi attivamente da sé. È lo stesso momento che conferisce ad ogni bellezza artistica il suo carattere e il suo contenuto. Il dominio della 'materia' attraverso la 'forma', richiesto da ogni autentica opera d'arte, equivale all'annullamento dell'eteronomia da parte dell'autonomia. Il marmo è diventato l'immagine del dio, solo quando gli è stato tolto tutto ciò che ricorda il suo essere una massa pesante, una cosa fisica sotto l'influsso di altre cose. Può certo essere anche questo, e può pure venire riguardato secondo la semplice legge della 'natura' e della causalità, ma alla nostra contemplazione deve *apparire* come qualcosa d'altro. Da un'azione della volontà o da un'azione morale, la ragion pratica esige semplicemente che in essa si imprima soltanto la forma della ragione stessa; da un effetto naturale essa non può esigere, ma desiderare che sia spontaneo, che mostri autonomia. «Se ora la ragion pratica, nella considerazione di un essere naturale, scopre che si autodetermina, gli attribuisce allora – (come la ragione teoretica nello stesso caso concedeva ad un'intuizione una somiglianza con la ragione) – una somiglianza con la libertà, o, senz'altro, libertà. Poiché però questa libertà viene conferita all'oggetto solo dalla ragione, poiché niente può essere libero se non il sovrasensibile, e la libertà stessa, in quanto tale, non può mai essere oggetto dei sensi, in breve, poiché qui conta semplicemente il fatto che un oggetto *appaia* libero, non che lo *sia* realmente: quest'analogia di un oggetto con la forma della ragion pratica non è libertà effettiva, ma semplicemente libertà nel fenomeno, autonomia nel fenomeno». Tra gli oggetti della natura sono in primo luogo soltanto gli organismi che, animati e formati come dall'interno, recano in sé, ai nostri occhi, i tratti di una tale indipendenza; ma di questa «autonomia dell'organico» può partecipare indirettamente qualsiasi oggetto, nella misura in cui introduciamo in esso – quasi come in un pilastro o in una colonna – l'espressione di una tensione e di una resistenza dinamica. Sta qui, secondo Schiller, la straordinaria fecondità del principio kantiano secondo cui la natura è bella quando appare come arte, l'arte è bella quando appare come natura. La bellezza viene così definita come natura nella tecnica o come libertà nella conformità ai principi dell'arte. L'oggetto bello ci sta davanti simile a una cosa della natura, che trova in sé e grazie a sé la propria sussistenza; ma che noi dobbiamo considerare allo stesso tempo

come prodotto di una *regola* che in esso si manifesta. «Entrambe le rappresentazioni: *è attraverso se stesso, e è attraverso una regola,* si possono però unificare in un unico modo e cioè se si dice: *esso è attraverso una regola che ha dato a se stesso*». Così il bello rispecchia la grande idea dell'autodeterminazione nelle creazioni della natura e dell'arte. Il regno del gusto è un regno della libertà, «il bel mondo sensibile è il simbolo più felice di come il mondo morale dev'essere e ogni essere bello della natura fuori di me è un felice garante che mi incita: Sii libero come me» [15].

Si comprende ormai, come i concetti fondamentali dell'estetica di Schiller prendano corpo grazie al rispecchiamento reciproco dei due grandi ambiti, in cui gli si era rivelata all'inizio l'idea del «fine in sé». La natura organica è ora vista attraverso il *medium* del concetto della libertà, e, d'altra parte, l'idea della libertà acquista un senso più preciso unendosi all'idea del divenire organico. Abbiamo così immediatamente – semplicemente a seconda del diverso rilievo dato a questo rapporto – tutte le trasformazioni che Schiller compie, o sembra compiere, nei concetti kantiani. Come tutto ciò che è organico si è rivelato come un «analogo di ciò che è morale», così, anche ciò che è morale deve mostrarsi come un «analogo di ciò che è organico», nel senso che, per la sua realizzazione, non ha bisogno di alcuna costrizione esteriore, ma cresce spontaneamente a partire dalle leggi della natura umana. È evidente che questa esigenza non altera il contenuto della legge morale in quanto tale, come Kant l'aveva concepito, non mitiga il rigore dell'«imperativo categorico»: qui non si tratta infatti di ciò che questa legge 'è' e significa in sé e per sé, ma del modo in cui si realizza e si applica nella realtà empirica. Soltanto per questo si rimanda allo stato d'animo estetico come a quel 'termine medio', in cui 'natura' e 'libertà', recettività e spontaneità sono risolte puramente una nell'altra. Al soggetto che si trova in questo stato d'animo, la legge morale, che, quanto al contenuto è valida immutabilmente e illimitatamente, appare come qualcosa di voluto per sé; come l'espressione e il fiore della personalità e del suo organico «impulso formativo». Ciò che dal punto di vista dell'uomo sensibile è e deve rimanere una costrizione, per l'individuo elevatosi alla contemplazione estetica è piuttosto il puro adempimento di ciò che egli comprende come il suo compito più proprio e dunque come la sua 'natura' più propria. Questa unità di natura e libertà non può evidentemente venire raggiunta adattando e piegando il contenuto e la fondazione della legge morale ai bisogni della sensibilità, ma soltanto conferendo all'uomo, attraverso la mediazione del bello, una nuova forza che gli faccia superare la condizionatezza degli stimoli e degli scopi materiali, fino al punto di vista del-

[15] Carteggio con Körner, Febbraio 1793.

l'incondizionato, elevandolo al punto di vista della «pura autocoscienza». Si vede così che le due nozioni fondamentali su cui si costruisce l'estetica di Schiller si completano e si richiedono necessariamente l'un l'altra; che sono soltanto diverse espressioni per un unico e medesimo rapporto concettuale. L'idea della libertà chiaramente intesa e precisamente definita contiene immediatamente anche l'esigenza di produrre la «libertà nel fenomeno»; «libertà nel fenomeno» è però ciò che si offrì a noi come determinazione fondamentale della bellezza. Quando perciò si dice che Schiller ha «mitigato esteticamente» il rigore dell'etica kantiana, se si guarda alla sua natura e alla sua vera tendenza spirituale, vero è piuttosto il contrario. Egli non ha, in opposizione a Kant, reintrodotto nella fondazione dell'etica un momento semplicemente 'ricettivo', ma ha compreso anche la bellezza come un imperativo e dunque come un'espressione della pura spontaneità dello spirito. «Sono ora convinto – scrive nell'ottobre 1794 a Körner – che tutte le controversie che sorgono a questo proposito tra noi e coloro che più ci sono affini, con cui pure, di solito, riguardo al sentire e ai principi andiamo abbastanza d'accordo, derivano semplicemente dal fatto che poniamo a fondamento un concetto empirico di bellezza che non esiste. [...] Il bello non è un concetto d'esperienza, ma piuttosto un imperativo. Esso è certamente oggettivo, ma soltanto come un compito necessario per la natura sensibile-razionale». L'imperativo del bello e quello della morale sono per Schiller espressioni ugualmente originarie e ugualmente indipendenti dell'idea dell'autonomia: e come la dottrina contenuta nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* non intende fare dell'arte un semplice strumento del progresso politico-sociale, così, d'altra parte, non vuole rinnegare o affievolire il caratteristico contenuto dell'etica in quanto tale.

Insieme al suo profondo rapporto con Kant, Schiller ha ora ben chiarito il suo profondo rapporto con Goethe. Ancor prima di stringere con lui un rapporto personale, egli esprime ormai la peculiarità della sua natura e della sua vocazione poetica, con una chiarezza e una consapevolezza, non concesse a nessuno dei contemporanei, nemmeno agli amici più intimi di Goethe. Le discussioni su 'maniera' e 'stile', contenute nel carteggio con Körner, non nominano Goethe, ma risentono già pienamente dell'impressione che Schiller aveva ricevuto dalla sua poesia. Se si è abituati a pensare a Schiller anzitutto come ad un artista soggettivo e riflessivo, a cui l'oggetto che tratta serve soltanto come occasione per esprimere se stesso e l'insieme delle sue idee, almeno la sua teoria estetica mostra qui una tendenza completamente opposta. La pura 'oggettività' della rappresentazione è qui affermata col massimo rigore come legge fondamentale dello stile artistico. In essa non può mescolarsi nulla che ricordi l'accidentale individualità dell'artista, perché anche questa appartiene, come il suono o il marmo che costituiscono l'opera d'arte, ai semplici presupposti materiali, che devono

venire controllati e dominati attraverso la pura forma del tutto. «Non appena [...] o la materia o l'artista vi mescolano le loro nature, l'oggetto rappresentato non appare più autodeterminato e si ha eteronomia. La natura del rappresentato subisce la violenza di colui che rappresenta, non appena questi fa valere la sua natura. Un oggetto può dunque dirsi liberamente rappresentato soltanto quando la natura del rappresentato non ha sofferto in alcun modo della natura del rappresentante. [...] Se in un disegno un singolo tratto lascia vedere la penna o il gessetto, la carta o la piastra di rame, il pennello o la mano che lo tracciò, allora esso è duro o pesante; se lascia vedere il particolare gusto dell'artista, la sua natura, allora è manierato. [...]. Il contrario della maniera è lo stile, che non è altro che la suprema indipendenza della rappresentazione da ogni accidentale determinazione soggettiva» [16]. Si palesa in queste parole la stessa concezione che Goethe aveva fatto sua in Italia. Anche per Schiller lo stile riposa ora «sulle più profonde fondamenta della conoscenza, sull'essenza delle cose, nella misura in cui ci è consentito di riconoscerla in forme visibili ed afferrabili». E questo accordo non è casuale, né risale ad un semplice influsso esterno, – (sebbene gli estratti dal diario del viaggio in Italia, in cui si trova la spiegazione goethiana dello stile, fossero già apparsi nel 1788 nel «*Teutsche Merkur*» di Wieland) – ma poggia sul comune presupposto in base al quale Goethe e Schiller considerano ora il fenomeno dell'arte. L'analogia tra formazione artistica e formazione organico-vivente è diventata decisiva per entrambi. Ma proprio questo accordo nel contenuto del risultato e nel contenuto delle premesse, rende tanto più chiaramente riconoscibile la differenza caratteristica tra la motivazione di Goethe e quella di Schiller. Per Schiller l'essenza dell''organico' si dischiude in quanto egli la comprende in base all'idea generale dell'autonomia, la interpreta come immagine sensibile della libertà. Il mondo della vita diventa per lui lo specchio, in cui vede riflesso, puro e autentico, il senso più alto dell'esigenza etica. «Cerchi ciò che è più alto, ciò che è più grande? La pianta può insegnartelo. Ciò che essa è senza volerlo, siilo tu volontariamente – questo è!». Comprendere la natura significa riconoscerla nel riflesso della libertà: l'imperativo del dovere diventa la chiave che soltanto ci apre veramente anche il cosmo e l'armonia dell'essere. Per Goethe, invece, vale la strada opposta. Egli non costringe i momenti del divenire naturale sotto l'astratto postulato della morale, ma, in una pura intuizione, cerca di raffigurarsi la natura come un tutto autosufficiente. Non guarda avanti alla sua *meta*, ma vuole comprenderla e fissarla nella totalità della sua *stabilità*. La stessa morale diviene così per lui soltanto per così dire l'ultimo risultato e il puro

[16] A Körner, 28 Febbraio 1793.

fiore dell'universale «impulso formativo» che permea la natura. Se Schiller ritrova il contenuto del principio dell'autonomia sin dentro la dinamica della vita, per Goethe l'autonomia, nella forma in cui si imprime nell'arte e nella morale, rappresenta soltanto la naturale prosecuzione di questa stessa dinamica della vita: infatti «in quanto l'uomo è posto al vertice della natura, egli si vede a sua volta come una natura completa, che deve produrre in sé di nuovo un vertice». Così è un'unica e medesima forma di 'idealità' spirituale che Goethe e Schiller aspirano ugualmente ad esprimere; essi però cercano di produrla in una direzione diversa. Una tarda, caratteristica massima di Goethe descrive in modo particolarmente illuminante questo accordo e questa differenza. «L'audacia, la temerità, la grandiosità di Byron – come dice una volta a Eckermann – tutto ciò non è educativo? Dobbiamo guardarci dal cercare l'educativo solo in ciò che è decisamente puro o morale. Ogni grandezza è educativa, purché noi sappiamo intenderla» [17]. Ciò che dunque determina l'atteggiamento di Goethe e di Schiller nei confronti del problema della forma, come del problema della libertà, è che entrambi i problemi vengono da essi colti nella loro connessione; mentre però per Schiller la libertà è il concetto superiore, sotto il quale egli tratta la totalità di ogni forma e formazione, per Goethe la 'formazione' è il principio universale dal quale egli cerca di spiegarsi la morale e dunque la libertà stessa, ancora come un'energia particolare. Nell'incontro e nella compenetrazione di queste due concezioni, sembra raggiunto soltanto un punto altissimo della poesia nazionale; ma a questo punto si era potuti arrivare soltanto perché qui aveva trovato allo stesso tempo la sua conclusione e il suo interno compimento uno *sviluppo ideale* che dai giorni della Riforma e dal Rinascimento determinava con sempre maggior chiarezza e decisione la vita spirituale tedesca.

3. «Ho abbandonato per un po' ogni lavoro, – scrive Schiller il 4 luglio 1794 a Körner, – per studiare l'opera di Kant. Devo venirne a capo una buona volta, se non voglio proseguire la mia strada nella speculazione sempre con passo incerto. La frequentazione di Humboldt mi facilita molto il lavoro; e la nuova lettura che Fichte dà del sistema kantiano, contribuisce parimenti non poco a introdurmi più profondamente in questa materia. Troverò forse presto l'opportunità di comunicarti alcune delle idee principali di Fichte, che certamente ti interesseranno. Ciò che tu biasimi dei suoi contributi è certo difficile, quando non impossibile, da difendere; ma, nonostante tutte le manchevolezze, questo libro porta pur sem-

[17] Colloquio del 16 dicembre 1828. [Trad. it. cit., Vol. I, p. 302].

pre il marchio di uno spirito creatore e desta nei confronti del suo autore grandi aspettative, che egli ha già cominciato ad esaudire».

Le «idee principali» di Fichte, che Schiller prometteva di spiegare a Körner erano contenute nei concetti di 'Io' e 'Non-io', e in quel concetto dell'«azione reciproca», al quale Schiller si richiamò brevemente ed in maniera esplicita nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*. A prima vista sembra certo sorprendente che l'astratto schema della dialettica di Fichte fosse in grado di offrire qualcosa a Schiller per la formazione e l'esposizione delle sue idee estetiche fondamentali. Nelle prime esposizioni della dottrina della scienza che si offrivano a Schiller, il principio sul quale poggia la filosofia kantiana sembra infatti non tanto sviluppato, quanto ristretto, per il fatto che ogni deduzione viene allineata al misero filo del principio logico di identità, del principio A=A. Così Kühnemann sembra sottolineare a buon diritto che Schiller sarebbe debitore a Fichte solo degli strumenti concettuali utilizzati nella nuova elaborazione delle *Lettere sull'educazione estetica*, che egli accettò il suo aiuto solo per la preparazione della strumentazione espositiva, mentre all'idea artistica formatrice dette vita lui solo. Ma le cose non stanno semplicemente così; mentre Schiller si immergeva ormai nel nuovo linguaggio concettuale che Fichte aveva creato per la filosofia, egli comprendeva infatti in un nuovo senso anche il contenuto della stessa dottrina della libertà. L'identità tra 'Io' e 'Non-io', che deve costituire il contenuto della sintesi suprema della filosofia fichtiana, non significa per Fichte l'unificazione di due sostanze sussistenti per sé, ma il collegamento di due diversi problemi e *compiti* nell'unità di una considerazione. Il principio dell'Io esprime il principio della ragione, esprime le sue regole e leggi universali, mentre sotto il Non-io è compresa ogni molteplicità del contenuto della coscienza, nella misura in cui essa non è ancora ricondotta alla pura forma della ragione, ma le si contrappone soltanto come un 'dato', come semplice materia. E ora, proprio questa appare come l'esigenza fondamentale, dalla quale dipende ogni sapere in quanto sapere, a prescindere dalla particolarità del suo oggetto, e cioè che in esso quello che in un primo momento si rappresenta come una semplice molteplicità non collegata, come un caos di singole 'impressioni' e singoli 'fatti', si trasformi in qualcosa di compreso secondo una legge e di formato secondo una legge. Nella misura in cui questo processo va avanti, e l'aggregato di fatti si configura come un sistema di verità, dipendenti l'una dall'altra e l'una dall'altra deducibili, la conoscenza ha realizzato la sua funzione e percorso la sua strada. Essa ha compreso ciò che è fattuale e particolare, in quanto lo ha collocato in una connessione le cui regole universali riesce a produrre autonomamente e a fondare completamente. Tuttavia, sin quando ci troviamo puramente nella sfera del sapere teoretico, si vede immediatamente che il compito posto qui è risolvibile certo pas-

so per passo, ma mai come tutto. Il dato in quanto tale non si risolve mai completamente nella pura forma della ragione; sebbene si collochi in ordini sempre più vasti e generali, rimane sempre in esso una natura specifica che si esprime per noi soltanto nella sensazione, che noi dunque, a quanto pare, accogliamo soltanto passivamente e non riusciamo a generare spontaneamente a partire dall'Io. Questo limite non è accantonato nemmeno dalla completa 'deduzione' del contenuto della coscienza che la dottrina della scienza di Fichte promette; proprio questa stessa deduzione riconduce infatti ad un 'urto' originario, ad un'originaria autolimitazione della coscienza, che essa è in grado soltanto di riconoscere, ma non di spiegare ulteriormente. In effetti la filosofia trascendentale, considerata ed esercitata come teoria astratta, non va oltre il punto di mostrarci l'insieme della realtà della coscienza come una struttura costruita a partire da un determinato materiale della percezione, secondo azioni dell'io originarie e derivate. Ciò che tuttavia la ragione teoretica deve lasciare come un residuo non compreso, appare in una nuova luce non appena lo portiamo sotto la luce dell'esigenza morale; non appena dunque non ci interroghiamo più riguardo alla sua provenienza, ma riguardo al suo senso e al suo significato. La questione circa il 'da dove' della limitazione originaria in cui si trova collocato l'io empirico e finito, si deve trasformare nella questione circa il suo 'verso dove'. E qui allora è possibile una risposta determinata, che dobbiamo costantemente dare di nuovo a noi stessi nel progresso dell'attività morale. Il limite nel finito 'è', per venire annullato attraverso l'infinito tendere dello spirito, e, affinché, in quest'atto negativo dell'annullamento, lo spirito divenga cosciente della sua *destinazione* infinita. «Il mondo – come Fichte scrive in seguito nel saggio *Sul fondamento della nostra fede in un governo divino del mondo*, ma lo stesso pensiero è già completamente contenuto nella *Dottrina della scienza* del 1794 – non è nient'altro che la visione, resa sensibile in base alle chiare leggi della ragione, del nostro proprio agire interiore, non è nient'altro che la semplice intelligenza nei limiti incomprensibili, entro i quali noi ora siamo rinchiusi, – dice la teoria trascendentale; e non si deve rimproverare l'uomo che, sentendosi mancare completamente il terreno sotto i piedi, diventa inquieto. Quei limiti, stando alla loro origine, sono veramente incomprensibili; ma che t'importa? – dice la filosofia pratica; il loro *significato* è quanto di più chiaro e certo possa esistere, essi sono la tua determinata posizione nell'ordine morale delle cose. Quello che percepisci nei loro confronti ha realtà, l'unica realtà che ti riguardi e che per te esista; è la continua interpretazione del precetto del dovere, l'espressione vivente di ciò che tu devi, in quanto devi. Il nostro mondo è il materiale, reso sensibile, del nostro dovere; questa è la realtà autentica nelle cose, la vera materia prima di ogni

fenomeno. La costrizione, con cui ci si impone la fede nella realtà del mondo, è una costrizione morale, l'unica possibile in un essere libero» [18].

Questa è dunque l'immagine in cui l'idealismo etico speculativo trasforma la realtà. Essa non è il quieto riflesso di una sostanza originaria che sta dietro di lei; ma è il contenuto attraverso la cui formazione e trasformazione diventiamo consapevoli delle regole permanenti e delle mete necessarie del nostro agire. Questo agire in quanto tale e secondo la sua pura funzione mira all'illimitato; ma, fin quando permane in questa sua pura infinità, non è ancora divenuto obiettivo a se stesso, non ha ancora compreso se stesso *come agire*. Per comprendersi, si deve piuttosto fissare in un oggetto determinato: ogni determinatezza è però allo stesso tempo limitazione. Dirigendosi verso *un solo* contenuto, il tendere ha così allo stesso tempo escluso da sé tutti gli altri verso i quali, secondo la sua pura natura, si poteva ugualmente dirigere; dandosi una determinata realtà ha annullato la sua sconfinata 'potenzialità' e possibilità a favore del momento dato di volta in volta. Da un punto di vista teoretico, sembra qui aprirsi di nuovo una contraddizione irrisolvibile. Affinché il tendere sappia di sé, deve dare a se stesso un oggetto; ma, in quanto si dà un oggetto, ha con ciò già rinunciato all'infinità del suo *contenuto*. Esso si sa così non più per quello che è, ma per quello che non è; diventa chiaro e trasparente a se stesso soltanto nel suo annientamento. Ancora una volta, bisogna tagliare praticamente il nodo che non si lascia sciogliere teoreticamente. Ancora una volta, non è la conoscenza teoretica, ma soltanto l'azione che riesce a spiegarci pienamente come si uniscano il tendere infinito e l'oggetto finito, conducendoci attraverso la totalità degli stati interni ed esterni dell'Io, attraverso la totalità di ciò che chiamiamo il nostro mondo, senza farci permanere in nessuno di questi stati. Essa si dirige verso un determinato contenuto soltanto per annullarlo, ponendone un altro al suo posto; ma, poiché anche quest'altro appare a sua volta come qualcosa di determinato e limitato, deve subire anch'esso lo stesso annullamento. Nell'agire attraversiamo così una serie infinita di determinazioni concrete, senza venir mai trattenuti da nessuna di esse. E soltanto così apprendiamo la soluzione dell'antinomia tra l'impulso all'illimitato e l'impulso alla limitazione. Il passaggio attraverso la serie del limitato ci assicura che questa serie non si conclude mai e con essa il compito posto al nostro agire. L'Io deve porre il limite per diventare certo della sua incondizionata libertà attraverso il continuo annullamento del limite, attraverso il suo spostamento all'infinito. Soltanto nell'infinitezza dell'"essere', esso afferra l'infinità del 'dovere'; nella necessità di procedere oltre ogni meta empirica limitata, esso co-

[18] [Trad. it. in *La dottrina della religione*, a cura di G. Moretto, Guida, Napoli 1989, p. 80].

glie l''assoluto' scopo finale della volontà pura e del puro agire. «Questo [l'Io] non è sottomesso ad altra condizione che a quella di dover porre dei limiti in generale, limiti che esso può ampliare all'infinito, poiché quest'ampliamento non dipende se non da esso. [...]. Il tendere indeterminato in generale, che pertanto non dovrebbe certo esser chiamato tendere perché non ha nessun oggetto, ma per il quale non abbiamo nessuna denominazione né possiamo averne [...] è infinito; ma come tale esso non giunge alla coscienza né può giungervi, poiché la coscienza non è possibile se non per la riflessione e la riflessione non è possibile se non per la determinazione. Ma tostoché si riflette su di esso, diventa necessariamente finito. Appena lo spirito si accorge che il tendere è finito, lo estende di nuovo; ma tostoché si propone la domanda: è ora finito? – quello precisamente per questa domanda diventa finito; e così via all'infinito. – Quindi la composizione di *infinito* ed *oggettivo* è già una contraddizione. Ciò che si dirige ad un oggetto è finito; e ciò che è finito si dirige ad un oggetto. Questa contraddizione non si potrebbe toglierla altrimenti che se l'oggetto semplicemente venisse meno, ma esso non viene meno tranne che in una perfetta infinità. L'Io può estendere all'infinito l'oggetto del suo tendere; ora se esso in un momento determinato fosse esteso all'infinito, non sarebbe più un oggetto e l'idea dell'infinità sarebbe realizzata, il che però è esso stesso una contraddizione. – Tuttavia l'idea di una tale infinità da completare ci sta dinanzi ed è contenuta nel più intimo del nostro essere. In conformità all'esigenza di questo in noi, noi dobbiamo risolvere la contraddizione; benché non possiamo pensare come possibile la sua soluzione e prevediamo che in nessun momento dell'esistenza, fosse questa anche prolungata per tutta l'eternità, potremo pensarla possibile. Ma proprio in questo sta l'impronta della nostra destinazione all'eternità» [19].

Dovevamo soffermarci su questi fondamenti della dialettica di Fichte: solo a partire di qui è infatti possibile indicare con esattezza ciò che collega Schiller a Fichte e ciò che da Fichte lo divide. Com'è noto, i rapporti personali di Schiller con Fichte furono soggetti a varie oscillazioni, senza che questo toccasse la relazione oggettiva tra le idee e le tendenze fondamentali. Ancora una volta il concetto di libertà dell'idealismo trascendentale si presentava a Schiller in tutta la sua forza e grandezza; ma, ancora una volta, proprio per questo, egli doveva sentire tanto più profondamente la necessità di affermare il diritto della sua arte e il diritto della formazione estetica in generale nei confronti di questo concetto onnipervasivo. Allo stesso tempo, egli ha ora trovato lo strumento per esprimere anche il vero

[19] Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, *Sämtliche Werke* I, p. 269 sg. [Trad. it. di A. Tilgher, riveduta e corretta da F. Costa, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 221-222. Ho solo reso «*Streben*» con 'tendere', anziché con 'sforzo'].

problema estetico in un senso nuovo e universale. Anche nell'arte si tratta di quell'antitesi tra il tendere all'infinità e il tendere all'oggettività, tra 'idealità' e 'realtà', tra 'libertà' e 'natura'. Essa però non si ferma alla soluzione che l'etica pura soltanto riusciva a dare a questa opposizione. Il comportamento pratico può liberarsi dalla limitazione che l'oggetto empirico gli impone, soltanto annientando questo oggetto. Come l'uomo, ad esempio nell'istinto al nutrimento, consuma e distrugge l'oggetto al quale il suo istinto è diretto, una tendenza analoga si riscontra anche nelle più alte attività pratiche. Esse devono prima assoggettarsi la realtà che vogliono determinare e formare, devono prima spogliarla della sua consistenza e della sua autonomia. Solo nella progressiva negazione del reale si può dimostrare e affermare la forza del puro ideale morale. E tuttavia questa negazione non può essere l'ultimo e più alto gradino del rapporto che istituiamo tra il nostro spirito e la 'natura', e l''esistenza'. Il mondo deve significare per noi più che la semplice materia dell'imperativo del dovere, più che il materiale riottoso che dobbiamo rendere poco a poco docile e soggetto all'esigenza dell'Io puro. Anch'esso possiede una propria 'essenza' pura, che avanza la pretesa di conservarsi. È questa conservazione di cui diveniamo veramente partecipi nella coscienza estetica. La forma della volontà morale della ragione si può realizzare nel dato solo in quanto va oltre il dato; la forma dell'intuizione artistica si realizza in esso, in quanto si sofferma presso di esso e in esso. Nella sensibilità estetica ci allontaniamo dal reale per congiungerci tanto più profondamente con esso, che viene annullato solo come *materia*, come oggetto della nostra brama sensibile e dei nostri scopi materiali finiti, mentre continua ad esistere nella pura concrezione dell'*immagine*. Qui dunque la totalità, alla quale l'esigenza della ragione ci rinvia, non ci sta dinanzi soltanto come un compito continuamente rinnovantesi e continuamente irrealizzabile; ma siamo noi a produrla nell'intuizione del particolare. Non appena lo penetriamo con la legge della formazione artistica, il singolo diviene per noi un tutto, il sensibile un simbolo. Questa legge sottopone a sé l'oggetto, pur non facendo assolutamente nient'altro che rappresentare ed esprimere la vita propria dell'oggetto. Esso è assolutamente universale, soltanto per il fatto che è assolutamente specifico. Non più sottoposto ad alcun obbligo estraneo, appartenente solo a se stesso ed esprimente solo se stesso, l'oggetto sta davanti a noi nella coscienza estetica: e nella determinatezza dei suoi rapporti noi non sentiamo infine nient'altro che il gioco armonico delle facoltà del nostro animo. L'armonia dell''interno' e dell''esterno' è così raggiunta per una nuova via. Io e Non-io non si fronteggiano più in una continua battaglia, ma nel *medium* dell'opera d'arte compiuta essi hanno trovato una relazione reciproca in cui la loro opposizione, che deve conti-

nuare ad esistere per il mondo dell'agire e del fare, si risolve in una pura unità per la contemplazione.

A partire da questo motivo essenziale, le lettere di Schiller sull'educazione estetica sviluppano tutto il loro tema. Il senso dell'"educazione' non può risiedere né mediatamente né immediatamente nella singola opera d'arte, la quale acquista il suo contenuto solo rinunciando completamente e incondizionatamente ad ogni fine esteriore. Né può sorgere l'equivoco che la mediazione qui assegnata all'arte, debba in qualche modo ledere il carattere peculiare dell'esigenza teoretica e morale e l'autonomia della sua sfera d'azione. «Ma, potrebbe Ella obiettarmi: – è scritto nella ventitreesima lettera – deve, questa mediazione, essere assolutamente indispensabile? Non potrebbero, la verità e il dovere, anche già in sé e per sé, trovare accesso nell'uomo sensibile? A questo devo rispondere: non soltanto possono, ma devono assolutamente della loro forza determinante esser debitori solo a se stessi, e niente sarebbe più in contraddizione con le mie precedenti affermazioni, che se esse avessero l'aria di prendere la difesa dell'opinione opposta. È stato espressamente dimostrato che la bellezza non dà alcun risultato né per l'intelletto, né per la volontà; che in nessuna funzione, né del pensare né del decidere, essa si immischia; che all'uno e all'altro essa conferisce semplicemente il potere, ma intorno all'uso reale di questo potere niente assolutamente determina. In ciò cade ogni aiuto estraneo; la pura forma logica, il concetto, deve immediatamente parlare all'intelletto – la pura forma morale, la legge, alla volontà» [20]. L'estetico non si pone dunque al posto delle altre forze della coscienza per integrarle e stimolarle in un qualche senso materiale; crea invece alla coscienza nel suo insieme la libertà interiore, che la rende aperta e disponibile ai particolari imperativi dello spirituale. Non interviene nel singolo, ma ha per effetto, per così dire, soltanto la «disposizione alla totalità», che, però, per giungere dal semplice accenno al compimento e alla realtà, deve lasciare risvegliare e liberamente dispiegare le forze particolari del logico e dell'etico. Sin quando l'uomo, nel suo stato sensibile e fisico, accoglie in sé la realtà in maniera soltanto passiva attraverso una sequenza di impressioni, fino ad allora, proprio perché egli è una semplice parte del mondo, il *fenomeno* del mondo non esiste ancora per lui. «Solo quando egli, nel suo stato estetico, pone e *contempla* il mondo fuori di sé, si separa la sua personalità da esso, e gli appare un mondo, perché egli ha cessato di essere tutta una cosa sola con esso» [21]. Anche il tempo, ciò che si trasforma eternamente, si è fermato, ed una copia dell'infinito, la forma, si riflette sullo sfondo effimero. La natura, la potenza che prima dominava l'uomo, sta

[20] [*Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, trad. it. cit., pp. 209-210].

[21] [Ivi, trad. it. cit. p. 222. (Ventiquattresima lettera)].

ora davanti a lui come oggetto, come un tutto di cui egli esamina e distingue le parti e l'ordine. E così, senza dubbio, con la bellezza entriamo nel regno delle idee, senza per questo abbandonare però la sfera del sensibile, come accade necessariamente per la conoscenza e l'agire morale. Il suo valore più profondo e peculiare nell'ambito complessivo dello spirituale riposa su questa connessione; riposa sul fatto che essa annulla l'*alternanza* tra agire e patire, tra produttività e recettività, tra lavoro e godimento che è il destino di ogni agire soltanto pratico. L'uomo che si pone esclusivamente al servizio di un determinato scopo materiale, – fosse pure il più alto, – vale solo per il risultato che raggiunge. E come però questo scopo si può realizzare solo gradualmente ed un pezzo per volta, anch'egli esiste sempre soltanto come frammento che di per sé solo non possiede alcun significato. Incatenato sempre soltanto ad un singolo, piccolo pezzo del tutto, egli si costituisce soltanto come pezzo; avendo «eternamente nell'orecchio soltanto il monotono rumore della ruota che egli stesso fa girare, non sviluppa mai l'armonia della sua essenza, e invece di imprimere l'umanità nella sua natura, diviene semplicemente una copia della sua occupazione, della sua scienza». Ciò che divide il concetto etico dell'umanità da quello estetico, è che il primo esige soltanto che le condizioni sotto le quali si trova l'individuo empirico non si oppongano alla pura forma della ragione, alla forma dell'imperativo categorico, mentre il secondo pretende che il singolo si compenetri con l'intera realtà, nella misura in cui l'uomo è in grado di coglierla spiritualmente. Perché, se è vero che la ragione esige unità, la natura però esige molteplicità, e l'uomo viene rivendicato da entrambe le legislazioni. La sua autentica umanità estetica consiste nel fatto che egli tratta anche la natura non semplicemente come limite, nel fatto che, come egli stesso è libero, onora anche la libertà della natura, anche l'indipendenza dell'oggetto, mettendo le briglie soltanto al suo arbitrio.

In tutto ciò si riconosce come Fichte non solo abbia creato nuovi mezzi di espressione per il pensiero di Schiller, ma come abbia contribuito a determinarne in maniera decisiva anche il suo contenuto, appunto nel senso che, attraverso l'opposizione che Schiller vedeva ora davanti a sé, poteva emergere con grande incisività la sua peculiare tendenza di fondo. Il suo sviluppo si muove libero e sicuro all'interno dello schema categoriale che Fichte ha creato, ma nel suo risultato aspira ad oltrepassare questa cornice. All'identità e alla pura permanenza del sé, in virtù della visione necessariamente doppia in cui ci pone la nostra natura sensibile-razionale, contrapponiamo il continuo e incessante cambiamento delle sue determinazioni. Su quella riposa l'idea dell'essere assoluto e in se stesso fondato, su questo riposa la rappresentazione del tempo, quale condizione di ogni dipendente essere o divenire. La coesione e la totalità della nostra essenza sorge per noi solo per il fatto che mettiamo in relazione ogni flusso tem-

porale all'Io che permane e, al contrario, portiamo a rappresentazione il contenuto di quest'Io nel fenomeno temporale. Solo perché muta, l'uomo *esiste*; solo perché rimane immutabile, *egli* esiste [22]. Sin quando ci limitiamo a sentire e a desiderare, anche noi non siamo altro che *mondo*; siamo ancora fusi con gli oggetti della sensazione e del desiderio, dunque col semplice contenuto senza forma del tempo; sin quando consideriamo la nostra personalità soltanto per sé e indipendentemente da ogni materia sensibile, abbiamo pensato in essa semplicemente l'astratta *disposizione* ad una possibile estrinsecazione infinita. Non bisogna però soltanto unire le due, ma lasciarle risolvere reciprocamente una nell'altra. Per non essere semplicemente mondo, l'uomo deve impartire forma alla materia; per non essere semplicemente forma, deve dare realtà alla disposizione che porta in sé. Qui si radicano le due leggi fondamentali della sua natura. «La prima spinge alla realtà assoluta: egli deve trasformare in mondo tutto ciò che è pura forma e tutte le sue disposizioni in fenomeno; la seconda spinge alla formalità assoluta: egli deve estirpare da sé tutto ciò che è puro mondo e portare armonia in tutti i suoi mutamenti. In altre parole: deve estrinsecare tutto ciò che è interiore e a tutto ciò che è esteriore dare una forma» [23]. La realizzazione di questo duplice compito si rappresenta nella disposizione estetica e nella produzione estetica. Qui allontaniamo da noi il mondo, per attrarre il mondo a noi; qui lo fronteggiamo nella libertà della riflessione e del puro vedere, mentre siamo completamente pervasi dal suo contenuto. La bellezza è allo stesso tempo il nostro stato e la nostra azione. L'impulso alla forma e l'impulso alla materia, l'impulso all'infinito e l'impulso alla limitazione sono uniti nell'impulso al gioco: ad esso è concesso infatti di annullare il tempo nel tempo, di unificare il divenire con l'essere assoluto, il cambiamento con l'identità. Ciò che esso crea è certo un mondo dell'apparenza – nella misura in cui noi siamo qui puramente svincolati da quella 'realtà' che si rappresenta nei contenuti e negli scopi del nostro agire empirico-pratico; – ma, in quanto questa apparenza ci assicura la libertà dallo stimolo sensibile e dal bisogno sensibile, essa è diventata allo stesso tempo la garanzia della nostra autentica essenza spirituale. E così non è un paradosso, ma solo l'ultima e conseguente espressione delle considerazioni svolte sinora, che l'uomo gioca soltanto quando è uomo nel pieno significato del termine, e che è un uomo completo solo quando gioca. Se possiamo indicare come vita, nel senso più ampio di questo concetto, tutto ciò che costituisce il contenuto del nostro tendere alla realtà, se tutte le esigenze della 'forma' (*Form*) si lasciano riassumere nel concetto di figura (*Gestalt*), allora nella bellezza la vita è diventata figura, la figura vi-

[22] [Ivi, trad. it. cit., p. 152 (Undicesima lettera)].
[23] [Ivi, trad. it. cit., pp. 153-154. (Undicesima lettera)].

ta. Essa è «figura vivente» nell'unità e nel pieno equilibrio dei due momenti; non un tutto di elementi eterogenei, ma una sintesi in cui la differenza è allo stesso tempo conservata e dissolta. Ciò che Goethe aveva compiuto attraverso l'azione: l'unificazione del concetto plastico di forma e di quello dinamico, è qui rappresentato nella pura teoria. La definizione schilleriana del bello contiene infatti in sé come parte integrante le determinazioni che si danno a partire dalla visione fondamentale di Winckelmann e dalla visione fondamentale di Herder; ma ognuno dei due fattori, tramite il confronto con l'altro, ha acquistato un nuovo contenuto peculiare.

L'insieme di questi svolgimenti determina con rigore concettuale la peculiarità del principio 'classico' della forma, in cui Schiller sa ormai di essere intimamente d'accordo con Goethe. Ad una considerazione storica, entrambi si trovano qui su una sottile linea di confine; devono infatti conquistare il nuovo concetto di forma anzitutto nei confronti della cultura illuministica, e devono d'altra parte affermarlo contro il Romanticismo filosofico e letterario. La dissoluzione della forma può infatti avvenire in una duplice direzione: da un lato se la contemplazione rimane vincolata alla nuda materia e non si eleva alla libertà della vita spirituale, oppure, dall'altro, se questa vita si diffonde come qualcosa di illimitato e infinito, senza concentrarsi in una creazione determinata. Nel primo senso, nelle *Xenien*, Nicolai viene indicato come prototipo di tutto ciò che è amorfo. «Egli fa la guerra a tutte le forme; sa bene di aver trascinato a gran fatica per tutta la vita soltanto materia». Schiller però, con la caratteristica acutezza e pregnanza che sempre gli è propria, ha portato ad espressione anche la direzione opposta. «Io onoro certamente ogni sentimento autentico – scrive in una lettera a Körner riguardo al *Musenalmanach* di Schlegel e Tieck [24] – e posso simpatizzare con chiunque si rallegri per un piccolo filo d'erba o sia animato da una qualsivoglia rappresentazione religiosa. Ma non si può amare e rappresentare l'universo. Ma questa setta non ci fa caso, e questo è il motivo per cui questi signori si danno tante arie. Il cuore esige un'immagine della fantasia per riscaldarsi; questa poesia però non dà immagini, ma galleggia in un'infinità senza figure». Perciò, come Nicolai rappresenta il falso permanere nel finito, così, secondo Schiller, il Romanticismo rappresenta la falsa tendenza all'infinito. Per entrambi la bellezza, in quanto «figura vivente» rimane impossibile da cogliere, perché l'uno nega il momento della vita, l'altro il momento della figura. Che Schiller esprima qui soltanto ciò che anche Goethe provava nei confronti del Romanticismo, lo dimostra una lettera in cui quest'ultimo, molti anni dopo,

[24] A Körner, 19 Dicembre 1801.

ripete questo giudizio quasi con le stesse parole. «Werner, Öhlenschlager, Arnim, Brentano e altri – scrive Goethe nell'ottobre 1808 a Zelter – lavorano e producono in continuazione; ma tutto trapassa interamente in ciò che è senza forma e senza carattere. Nessuno vuole capire che la più alta e unica operazione della natura e dell'arte è il dare forma, e nella forma la specificazione, affinché ogni cosa divenga, sia, e rimanga, una cosa particolare e significativa. Non è arte lasciare agire ironicamente il proprio talento secondo i comodi dell'individuo; deve sempre nascerne qualcosa, come dallo sperma di Vulcano risultò un meraviglioso corpo di serpente. |...| Riguardo a queste cose ci si deve calmare una volta per tutte, maledire l'essere intero, non pensare alla formazione degli altri, e adoperare per le proprie opere il poco tempo che rimane ad ognuno». Per Goethe, questa tendenza alla 'specificazione' rappresentava soltanto la legge della sua particolare fantasia produttiva, che è alla base della sua poesia e del suo studio della natura; per Schiller, risiedeva qui un'esigenza che gli si dispiegava a partire dalla pura idea, per portarla a realizzazione in maniera sempre più definita. Anch'egli però, si è a questo proposito espressamente premunito contro ogni irrigidimento dell'ideale 'classico' in uno schema e in un modello uniforme. In una lettera a Körner, scrive: «Se si considerano l'arte e la filosofia come qualcosa che sempre *diviene* e mai *è*, dunque soltanto dinamicamente e non, come dicono ora, atomisticamente, allora si può rendere giustizia a ogni prodotto, senza per questo diventare limitati. È però insito nel carattere dei tedeschi che tutto divenga per loro come rigido, che debbano immobilizzare l'arte infinita come all'interno di un simbolo, come, durante la Riforma, hanno fatto con la teologia. Perciò, tornano loro a nocumento anche opere eccellenti, perché vengono dichiarate immediatamente sante ed eterne, e l'artista che aspira a creare viene sempre rinviato ad esse. Si definisce eresia non credere religiosamente a queste opere, poiché l'arte è al di sopra di tutte le opere. Nell'arte c'è certamente un massimo, ma non in quella moderna, che può trovare la sua salvezza solo in un progresso eterno». Si vede qui, come il 'classicismo' di Schiller non sia radicato direttamente nel suo principio estetico fondamentale, ma provenga da quella visione storico-filosofica della grecità che egli divide con Goethe e Wilhelm von Humboldt. Tuttavia, per quanto decisamente anch'egli respinga l'idea di un 'massimo' assoluto della poesia moderna, qui l'insieme della *cultura spirituale* tedesca ha certo raggiunto il suo massimo relativo, in quanto tutti i suoi fattori si sono ormai sviluppati fino a raggiungere una pura indipendenza, pur cooperando ad *un unico* risultato. Il principio originario della poesia classica tedesca e della filosofia classica tedesca è lo stesso: in entrambe è infatti posta la stessa opposizione fondamentale di 'libertà' e 'forma', ed in entrambe è portata a soluzione a partire da una tendenza unitaria.