

Testo tedesco a fronte

A cura di Guido Boffi

Schiller

L'educazione estetica dell'uomo

NUOVA EDIZIONE

BOMPIANI
TESTI A FRONTE



BOMPIANI
TESTI A FRONTE

Collana fondata da
GIOVANNI REALE

diretta da
MARIA BETTETINI

JOHANN CHRISTOPH
FRIEDRICH SCHILLER
L'EDUCAZIONE ESTETICA
DELL'UOMO
UNA SERIE DI LETTERE

Testo tedesco a fronte

Introduzione, traduzione,
note e apparati di Guido Boffi

Nuova edizione



BOMPIANI
TESTI A FRONTE

Cover design: Polystudio

ISBN 978-88-587-9773-0

www.giunti.it

www.bompiani.it

© 2021 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

Prima edizione digitale: dicembre 2021

SOMMARIO

Il teatro delle pulsioni. Arte e politica ne l' <i>Educazione estetica</i> di Schiller di Guido Boffi	7
<i>Notizia biografica</i>	89
<i>Nota editoriale</i>	95
L'EDUCAZIONE ESTETICA DELL'UOMO UNA SERIE DI LETTERE	97
Note al testo	307
Apparati	323

IL TEATRO DELLE PULSIONI
ARTE E POLITICA NE *L'EDUCAZIONE ESTETICA*
DI SCHILLER

di Guido Boffi

PROLOGO

Stelle,
Nascondete i vostri fuochi! La luce non veda,
I miei oscuri e segreti desideri. L'occhio
Non guardi quel che fa la mano; ma si compia
L'atto che, una volta compiuto,
L'occhio teme di vedere.

W. Shakespeare, *Macbeth*

Trauerspiel e tragedia

«La maggior parte delle idee capaci di produrre una forte impressione sulla mente, siano semplicemente idee di Dolore o di Piacere, o idee delle modificazioni di questi, può essere ridotta con una certa approssimazione a questi due punti principali, l'*autopreservazione* e la *società*. [...] Le idee di *dolore*, *malattia*, *morte*, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di *vita* e di *salute*, sebbene ci mettano in grado di provare piacere, non producono col semplice godimento altrettanta impressione. [...] Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire»¹.

Così Burke nella sua *Inchiesta filosofica sulle nostre idee di bello e sublime*, pubblicata nel 1757 e già due anni dopo in edizione ampliata. Un testo capitale per l'estetica settecentesca, portata a riflettervi la stagione di crisi sia dell'equilibrio poetico classicistico, e del modello di razionalità corrispondente, sia della cultura aristocratica del diletto e della raffinatezza. Infatti, attorno a metà secolo le ombre delle prassi artistiche e letterarie s'allungano in una ne-

¹ E Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759²), tr. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1992⁴, p. 71.

gatività che sfonda, duplica, sposta i confini stabiliti del piacere: arti e letteratura esibiscono il suo provenire anche da ambiti patico-affettivi, morali e stilistici i quali, lungi dal respingere l'oscurità o il terrore, vi affondano le proprie radici. Scoprono il piacere in un oltrepassamento perturbante, là dove la mente di colpo s'è appena trovata impotente, sull'orlo di una sopraffazione o di un esproprio.

Il sublime, avendo cessato di costituire una categoria puramente retorica, s'impone grado a grado come lo strumento teorico che intercetta fenomeni di veemenza, di rischio vitale, di pervasiva, mostruosa terribilità i quali, osservati da una specola di quiete, recano un certo, strano piacere. Un piacere che sembra stringere patti con potenti negatività – il “divin marchese” De Sade di lì a qualche decennio scriverà le sue lunghe digressioni romanzesche muovendo dall'essenza incarnata di un analogo rovesciamento, per cui ci si trova ad aderire al male altrui e a goderne. Il sublime si afferma nella necessità di codificare gli impatti emotivi “più forti che l'animo sia capace di sentire”, sensazioni spiacevoli ed eventi indefiniti rispetto ai quali le discorsività sviluppate a partire dalla sensibilità per la bellezza e dal suo concetto non offrono alcuna garanzia di misura, incanalamento e controllo teorico. Anzi, risultano del tutto inadeguate, ornamentali, in qualche modo persino gli si oppongono. Qualcosa di sproporzionato, d'incontrollabile, di nullificante fa orrore e pur tuttavia da lontano attrae proprio nell'oscurità e impenetrabilità dei suoi limiti. Qualcosa di abissale e paurosamente spettacolare, che richiama².

² In merito allo scarto paradigmatico e al sommovimento storico-culturale innescato dal sublime aveva già insistito Giulio Baioni in saggi rimasti di prima importanza anche per avervi colto l'influsso dell'*Inchiesta* di Burke in generale sull'estetica tardosettecentesca e in maniera specifica sulle considerazioni di Schiller. Cfr. G. Baioni: *Da Schiller a Nietzsche; Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana; La filologia e il sublime dionisiaco*, ora raccolti in Id., *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di M. Fancelli, Introduzione di C. Magris, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, rispettivamente capp. III, IV e V.

Dopo poco più di trent'anni, nel 1790, Kant rielabora nella *Critica della facoltà di giudizio* la spiacevole insufficienza dell'immaginazione a valutare esteticamente le grandezze immense che percuotono ed eccedono i sensi. Mentre con l'"Analitica del sublime" si richiama in primo luogo ai fenomeni tenebrosi di depotenziamento, dissoluzione, blocco dell'io descritti da Burke, questi pubblica le *Riflessioni sulla Rivoluzione francese*. Qui egli sembra applicare con precisione agli eventi storici innescatisi dal 1789 le categorie estetiche messe a tema nell'*Inchiesta*. Ai suoi occhi accade come se l'inquietante rinnovamento poetologico del moderno potesse estendersi sino ricoprirne pure il progetto filosofico-politico. «Tutto ciò [...] che è terribile alla vista è pure sublime», aveva scritto nel 1757 mentre faceva del *terrore* la passione e il principio dominanti. Ora, osservata a distanza, la Rivoluzione sembra uno *spettacolo* di terrore sublime: con la minaccia di morte portata a chiunque, il regresso a una selvatichezza ferina e immane. Un universo in tumulto, catastrofico, cupo. Il decorso rivoluzionario assale in modo cruento, mettendo a rischio gli stessi «due punti principali, *l'autopreservazione* e *la società*», già individuati quali capisaldi e fonti di idee capaci di impressionare in massimo grado la mente.

Notabile del partito liberale, il primo della storia inglese, Burke sembra patire una sorta di strabismo politico: guardando in casa propria si fa militante della politica parlamentare, contro il tentativo della monarchia di restaurare le prerogative perdute con la Gloriosa rivoluzione; guardando alla Francia rimane inorridito sia dalle dottrine sia dalle sommosse di quei rivoluzionari che sono, di fatto, parlamentari insorti contro un sovrano assolutista. Da questa prospettiva attacca la violenza rivoluzionaria razionalizzata ed egualitaristica, vorrebbe sradicarne il dogmatismo cieco, fatto di principi razionali, sì, ma astratti. Contro l'abolizione dei privilegi legati alla nascita, e la conseguente irruzione sulla scena politica di gruppi sociali non privilegiati, ribadisce che i principi organizzativi della vita associata non possono essere svincolati dai loro secolari ceppi, così come non possono essere smontati i meccanismi illusori di affetti

e costumi sempre utili a preservare le libertà effettive accumulate e concesse secondo tradizione, regolate da “sagge” norme storiche, sorrette da passioni “naturali”: il sacro rispetto per il re, l'affetto per il Parlamento, la deferenza per i magistrati e il clero, il riguardo per la nobiltà.

Burke vuole dissolvere l'eredità teorica di quel deleterio illuminismo che, per l'ossessionante, insonne forza della ragione, avrebbe inteso elevare la civiltà dissipando pregiudizi e inclinazioni sentimentali, e che invece aveva fatto regredire la società in un incubo barbaro: una selva di efferate violenze primordiali, di cieche pulsioni di potere, di passioni elementari disgregative alimentate da un'ingovernabile paura. Un'abiezione e una degradazione smisurate che i filosofi artefici della Rivoluzione avrebbero preteso di razionalizzare e finalizzare tramite il gelido calcolo di sofismi intellettuali, di contenere in virtuose, levigate architetture etiche.

Può bastare un rapidissimo stralcio: «Sulla falsariga di questa *barbara* filosofia, frutto di cuori insensibili e di menti confuse, priva di ogni fondamento di saggezza al pari che di gusto o di eleganza, la forza delle leggi consiste solamente nel *terrore* che esse riescono a infondere [...]. Nei sentieri delle loro Accademie grandeggia di lontano l'ombra del patibolo. Non v'è nulla in queste leggi che possa destare l'affetto della società di cui sono tutrici. [...] Ma quella ragione che pone al bando gli affetti è incapace di prenderne il posto»³.

Ebbene, l'intera opera di Schiller, negli inseparabili versanti estetico-teorico e drammaturgico, muove sulla linea di cresta che esige di rimuovere questo bando. Ripristinare l'*equilibrio*, *ricomporre* la frattura: questa è la “via regia” della sua estetica – ovvero della sua filosofia dell'arte giacché, come poi per gli autori della stagione romantica ma anche più in là, estetica per Schiller significa *tout-court* filosofia dell'arte (e “arte” significa eminentemente per lui:

³ Id., *Reflections on the Revolution in France* (1790), tr. it. *Riflessioni sulla Rivoluzione francese*, in Id., *Scritti politici*, a cura di A. Martelloni, Utet, Torino 1963, p. 246 (corsivo mio).

“teatro”). Questa è l'intenzione più propria del suo pensiero: ricomporre l'integrità psicofisica dell'uomo recuperando alla ragione gli affetti, la sensorialità e la sensibilità. Nello stesso tempo, mostrare *con il teatro* le ragioni immanenti delle emozioni⁴, delle passioni di vite singole e di azioni politiche collettive. Ragioni sensibili, non sempre consapute anzi talvolta oscure e razionalmente impenetrabili (ragioni che la ragione non conosce), ma non per questo meno efficaci⁵.

L'unità di sensibilità e razionalità non è dominio sul quale i concetti possano pretendere di essere ancora legislativi: forse non costituisce affatto un dominio – Schiller lo comprende benissimo. Piuttosto è un campo di cui tentare ogni volta la misura mettendosi al lavoro su *come* fare. Ma anche disperando dei mezzi a disposizione, perché, come osservato con finezza da Max Kommerell trattando proprio di Schiller, «essere umani non è solo poter agire, ma dover agire, dover agire nella materia del mondo con mezzi sensibili, e quindi agire nell'infedeltà all'idea. Essere umani è la tragedia dei mezzi. Ma v'è qualcosa di diverso nella politica?»⁶.

⁴ Sul nodo delle emozioni in Schiller si veda: A.L. Macor, *Schiller on Emotions. Problems of (In)Consistency in his Ethics*, in *Aesthetic Reason and Imaginative Freedom. Friedrich Schiller and Philosophy*, a cura di M. Acosta López e J.L. Powell, State University of New York Press, Albany/NY 2018, pp. 23-36.

⁵ A tale scopo egli chiama a raccolta l'intero arco di fonti che alimenta la sua formazione. Verrebbe da dire un arco filosoficamente “cosmopolitico”: scontato il dialogo con coloro che sono diventati i grandi classici dell'estetica di lingua tedesca (Sulzer, Moritz, Herder, Kant, Goethe, Wilhelm von Humboldt, gli Schlegel e poi i più giovani Novalis e Hölderlin), si va dal classicismo francese ai grandi drammi di Shakespeare, dal cartesianesimo al materialismo (La Mettrie, d'Holbach) e all'eredità dell'illuminismo francese, dall'empirismo e dall'illuminismo (Locke, Home, Hume) alla filosofia del senso morale britannici (Ferguson, Hutcheson) oltre al già menzionato Burke, ma senza poter tralasciare la secentesca dottrina spagnola sulla prudenza e la retorica francese del *grand siècle*.

⁶ M. Kommerell, *Schiller als Psychologe*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1934-35, pp. 177-219, ora in Id., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe Schiller Kleist Hölderlin*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1991⁶, pp. 175-242, qui p. 187.

Si agisce, anche quando l'azione non può che fallire la misura proprio mentre la realizza. Che vi si giunga, *measure for measure*, non v'è dunque certezza. Resta un "gioco" cui non si può rinunciare in quanto inscritto nella natura dell'uomo. Gioco serissimo e luttuoso – *ein Trauerspiel*, verrebbe da dire. A volte il tempo d'agire o patire s'arresta, però, per sempre. Resta solo l'urlo. E il silenzio. A volte è tragedia⁷.

⁷ Nell'uso schilleriano, in generale ampiamente condiviso, non v'è differenza specifica a demarcare i territori semantici e drammatici del *Trauerspiel* e della tragedia, così che i termini sfumano l'uno nell'altro. Walter Benjamin, che al *Trauerspiel* barocco tedesco consegnò pagine di analisi memorabili, pari soltanto a quelle dedicate più tardi all'allegoresi e all'onirismo della merce nei *passages* di Parigi "capitale del XIX secolo", ha invece posto una chiara distinzione: «Anche se forse la tragedia è più e meno che una forma d'arte, è certo che in ogni caso è una forma chiusa. Il suo carattere temporale è esaurito e formato nella forma drammatica. Il *Trauerspiel* invece è intrinsecamente inconcluso, e del resto l'idea della sua soluzione non si trova più all'interno della sfera drammatica. [...] Forse – come la tragedia sta a indicare il passaggio dal tempo storico al tempo drammatico – il *Trauerspiel* è situato nel punto in cui il tempo drammatico trapassa nel tempo della musica» W. Benjamin, *Trauerspiel und Tragödie*, tr. it. *Trauerspiel e tragedia*, in Id., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982, p. 171.

STORIA, DRAMMA, NATURA

1. *Anni di formazione*

A partire dal 1776-77 Schiller studia l'*Inchiesta* di Burke e altri testi capitali, ora classici dell'estetica: gli *Elements of Criticism* [1762; tr. ted. 1763-66] di Home; *Les Beaux Arts réduits à un même principe* [1746; tr. ted. 1751] di Batteaux; l'*Allgemeiner Theorie der schönen Künste* [1771-74] di Sulzer. Sono gli anni della sua formazione presso la facoltà di medicina alla Karlsschule, l'accademia militare di Stoccarda, sotto la guida di Jakob Friedrich Abel⁸.

Suo primo, caro e influentissimo professore, poi suo mentore, Abel, maggiore di soli otto anni, lo induce sia all'intensa lettura di Shakespeare e di Ossian, sia a orientarsi alla e nella filosofia con le sue lezioni ispirate, colme di riferimenti letterari in materia tanto di Psicologia, una psicologia ancora assai empirica, clinica, quanto di Estetica⁹. Lo porta a suggestionarsi con le passioni del *Giulio Cesare*, di *Macbeth*, di *Riccardo III*, da un lato; dall'altro, lo indirizza a filosofare istruendolo sulla via della sintesi antidualistica di fisiologia e psicologia elaborata dal medico-filosofo Ernst Platner, della cui visione antropologica unita-

⁸ Cfr. P.-A. Alt, *Schiller. Leben - Werk - Zeit*, Beck, München 2009², 2 voll., vol. I, pp. 115-116; quest'opera costituisce la biografia esauritiva e fondamentale di cui ho tenuto conto ogni volta per circostanziare i riferimenti alla vita e all'opera di Schiller.

⁹ Il duca Carl Eugen in persona aveva chiamato Abel come docente presso i corsi di medicina ispirati all'antropologia e alla psicologia. Abel aveva orientato in modo interdisciplinare il proprio programma d'insegnamento: empirismo contemporaneo, lineamenti di filosofia morale (Adam Ferguson, Francis Hutcheson, Christian Garve), fisiognomica (Lavater, con riserve critiche), e soprattutto l'antropologia di Ernst Platner. Nonché estetica (Henry Home, Johann Georg Sulzer): nello specifico, Abel esigeva una preparazione intensiva circa le questioni teoriche dell'arte moderna.

ria s'era entusiasmato egli stesso¹⁰. (E, detto tra parentesi, saranno proprio gli insegnamenti antidualistici di Platner i più persistenti nella mente di Schiller, gli forniranno – non lo si sottolineerà mai abbastanza – per dir così l'asse teoretico-antropologico attorno al quale si dispongono a coppie di opposti e si concatenano i temi della sua ricerca estetologico-drammaturgica).

È ancora Abel a mostrargli in che modo proprio le opere letterarie e i loro immortali personaggi possano costituire una chiave interpretativa delle vicende e delle istituzioni della politica, alla quale lo forma in parallelo attraverso i testi allora di maggior rilievo teorico, su tutti: *Il principe* di Machiavelli, *Lo spirito delle leggi* di Montesquieu, *Il contratto sociale* di Rousseau.

In particolare a queste letture filosofiche circa politica e diritto, Schiller fa seguire nel 1793 quella delle *Riflessioni* di Burke, appena tradotte in tedesco da Friedrich von Gentz, pubblicista di espliciti intenti conservatori e dal 1786 funzionario prussiano. Di fatto, la rapida degenerazione del processo rivoluzionario, segnatamente la deposizione e decapitazione a gennaio di Luigi XVI, conduce Schiller in

¹⁰ Abel ebbe occasione di ascoltare personalmente Platner, che fra i molti uditori ebbe anche letterati come Jean Paul, filosofi quali Johann Gottlieb Fichte e Karl Leonard Reinhold, senza scordare il principe di Augustenburg, mecenate di Schiller nel triennio 1791-1794. *L'Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (1772) e la successiva *Neue Anthropologie für Aerzte und Weltweise, mit besonderer Rücksicht auf Physiologie, Pathologie, Moralphilosophie und Aesthetik* (1790) furono i manuali di Ernst Platner (1744-1818) su cui si formò più di una generazione di medici-filosofi tedeschi, che diedero vita a una tradizione di pensiero giunta sino all'antropologia filosofica del XX secolo. Schiller, come pure in vario modo Herder, Karl Philip Moritz e Fichte, risultano tra i filosofi maggiormente influenzati nell'esaminare l'unità armonica dell'essere umano. Circa la ricezione schilleriana cfr.: W. Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe“*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1985, pp. 16, 27, 65-66, 68, 93-110; P.-A. Alt, *Schiller*, cit., vol. I, pp. 125-127, 157-158, 161, 178, 294.

quell'anno a valutare gli eventi di Parigi con espressioni assai più vicine a Burke che non all'entusiasmo esplicito con cui egli stesso, al pari di molti (ma non Goethe né Wieland), aveva accolto l'iniziale sommossa in nome della libertà. Le notizie che può leggere direttamente dalle pagine della "Gazette nationale ou le Moniteur universel", fondata nel novembre dell'89 per render conto degli atti dell'Assemblea Nazionale Costituente e raccontare gli avvenimenti politici, sono sufficienti a fargli ritenere con orrore lo spettacolo mostruoso e terrificante degli ultimi episodi¹¹.

Ora, che in quel medesimo 1793, agli inizi di un biennio densissimo, Schiller incominci a pubblicare gli esiti dei suoi studi d'estetica con una molteplice focalizzazione sulla problematica del sublime e del tragico non è da tener in conto separato. Anzi, l'orrenda smisuratezza di quegli accadimenti, il tenore traumatico della passionalità incontrollabile che si era scatenata in tumulti di masse e repressioni cruenti costituisce un evento complesso da rielaborare tramite produzioni drammaturgiche e spettacoli teatrali per il pubblico che viene affollando nuovi teatri. "Da rielaborare" qui significa "da scavare", "da *citare*" in vista di una reazione morale al degrado dilagante – non vuol affatto dire: "da mettere in scena", "da riprodurre-imitare".

Se Burke aveva in qualche modo intuito che il quadro teorico in cui si compone la questione del sublime scardinando il primato del bello può servire a una presa estetica dell'attualità politica, fuor di dubbio Schiller vi fa agire la consapevolezza della rappresentazione quale pragmatica di

¹¹ Nella chiusa della lettera dell'8 febbraio 1793 a Christian Gottfried Körner, per il progettato dialogo sulla bellezza (i cosiddetti *Kallias-Briefe*), Schiller scrive: «Che mi dici delle cose francesi? A dire il vero avevo messo mano a uno scritto per il re, ma poi mi è venuto a uggia, e continua a rimanere lì dove l'ho riposto. Da 14 giorni non riesco più a leggere un giornale francese, a tal punto mi ripugnano quei miserabili aguzzini» F. Schiller a Gottfried Körner, Jena 8 febbraio 1793, NA 26, p. 183, tr. it. di D. Di Maio, in Id., *Kallias. Lettere sulla bellezza*, in Id., *Kallias – Grazia e dignità*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Abscondita, Milano 2016, p. 20.

un *medium* non separato (controfilosofico), di una modalità comunicativa urgente in tempi “disgraziati e indegni”. In tempi bui. Eccetto che i fenomeni perturbanti e mostruosi di cui Burke rintraccia indirettamente la comunicabilità sono fatti immani, mentre *citati* in maniera allusiva sulla scena di Schiller scoprono, e ciò è tutt’altro che immediato, una natura ben più bassa, un fondo limaccioso ordinario e infame. Un abisso nella storia degli uomini e uno nella singola ma comune natura di ciascuno¹².

Il dramma schilleriano è *politico*¹³. Lo è senza formule consolatorie circa la bella apparenza¹⁴. Lo è nella “rap-presentazione luttuosa”, nel *Trauerspiel* dell’ethos e del pathos riavvicinati all’agire e sentire quotidiani, presi nei loro

¹² Puntuale sia nei riferimenti sia sulla questione teorica, anche in riferimento alla natura umana, l’intervento di Giovanna Pinna: «*Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt*». *Aporie e variazioni del concetto schilleriano di natura*, in *Schiller e il progetto della modernità*, a cura di G. Pinna, P. Montani, A. Ardivino, Carocci, Roma 2006, pp. 71-87.

¹³ Fra gli interpreti che vi hanno insistito negli ultimi decenni, ho tratto profitto dalle analisi di Peter-André Alt: «*Arbeit für mehr als ein Jahrhundert*». *Schillers Verständnis von Ästhetik und Politik in der Periode der Französischen Revolution (1790-1800)*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 46 (2002), pp. 102-133; e di Wolfgang Riedel: *Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers Augustenburger Briefe und die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in «Philosophical Readings», 5 (2013), pp. 118-171. La dimensione politica è opportunamente sottolineata da Pietro Montani in: *Schiller. Il “politico” e lo “storico” ai confini dell’estetica*, in *Schiller e il progetto della modernità*, cit., pp. 13-42.

¹⁴ Ciò va affermato in tutta nettezza, per l’onda lunga provocata dalla celeberrima interpretazione di Lukács, che per primo trattò le espressioni inerenti all’autonomia dell’arte al modo di formule destinate a compensare l’atteggiamento schilleriano ritenuto conservativo sul piano sociale: cfr. G. Lukács, *Schillers Theorie der modernen Literatur*, in Id., *Goethe und seine Zeit* (1947), ora in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 7, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1964, pp. 125-164; tr. it., *La teoria schilleriana della lettura moderna*, in Id., *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, vol. I, Einaudi, Torino 1978, pp. 265-301.

motivi oscuri, torbidi, rischiosi, destinati altrimenti a restare impercettibili, perché sulla loro scena si stratifica la materia effettiva della storia civile, con le sue sanguinose vicende, le figure meschine o eroiche o semplicemente comuni, gli istinti e le divisioni che la agitano. È questo tessuto antropologico il luogo dell'emergenza epocale e della trasformazione. Dunque, anche della bellezza. Questa materia-natura umana può riempire i teatri, essere trasferita sulle scene, comunicata. Può diventare spettacolo, consumo di mimetismo per il pubblico chiamato a percepirvi potenti smentite proprio del comune sentire e pensare. Non spettacoli edificanti, non drammi didattici, dunque. Non rappresentazioni colte al pari di quelle umanistiche. Né drammi direttamente storici. Semmai si tratta di rappresentazioni nelle quali il materiale naturale e storico (s'intenda: la natura e la storia degli umani) è scompaginato dall'intervento creativo e critico insieme. Il riferimento al presente vi agisce mascherato dalla divergenza mimetica e dall'anacronismo. I costumi e il sistema di valori del presente sono personificati da figure che alludono al loro rovescio, a lati bivalenti, al torbido fondo su cui si ancorano sentimenti, spinte ad agire, decisioni, gesti¹⁵.

¹⁵ È negli studi della germanistica più attenta che emerge in modo innovativo rispetto ai quadri ermeneutici tradizionali l'intero rilievo *estetologico* del pensiero drammaturgico e della prassi scenica di Schiller. In lingua italiana: il volume di Maria Carolina Foi, *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller* (Quodlibet, Macerata 2013) e l'intervento "Diritto, potere e violenza nei drammi di Schiller. Osservazioni sul *Wallenstein*" in *Friedrich Schiller. Ein deutsch-italienisches Gespräch*, Atti del XXIX Simposio internazionale di studi italo-tedeschi (Merano, 21-23 settembre 2006), a cura di I. De Gennaro, Rombach, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2017, pp. 73-88; Luca Crescenzi, "Introduzione" in F. Schiller, *I masnadieri*, testo originale a fronte, a cura di L. Crescenzi, Mondadori, Milano 1993, pp. v-xx; "La critica della morale e il martire della storia. Studi sui *Briefe über Don Carlos*", in *Schiller e il progetto della modernità*, cit., pp. 91-108.

2. *L'eccedenza nel dramma*

Da passionalità sconfinata, sfuggente ogni forma e ogni controllo, è trascinata la storia degli uomini. Shakespeare, su tutti, lo ha insegnato: pulsioni appropriatrici, egoistiche, brame di possesso, violenze ingegnose, esaltazioni fuorvianti, strategie complesse, rovinose cadute, imprese formidabili o infami. Che in esse “il genere umano *non* sia in costante progresso verso il meglio”, per dirla invertendo di segno un celebre titolo kantiano, dipende anche, e però in maniera specifica, dal potenziale distruttivo della ragione umana, appunto come insegna la vicenda francese sulla linea di caduta illuminismo-rivoluzione-terrore.

Già l'esordio drammaturgico de *I masnadieri* (1781) lo mostra compiutamente al pubblico. Ma l'intera prassi teatrale schilleriana vi insiste, usando accenti e timbri certo differenti, esibendo tuttavia comunque l'invincibile dissidio delle vicende storiche con l'oltremisura. L'oltremisura è nell'impatto del piano reale del diritto, del politico, dell'esistente, del corporeo con l'eccedenza. Tuttavia, si badi, sia nel concetto sia in concreto l'eccedenza non coincide, né può mai risolversi, con un piano ideale sovrastorico, metafisico: eccedente è ciò che in modo costitutivo sfugge o non è disponibile alla consapevolezza. Sono eccedenti-trascedenti già l'inconscio, il sonno, il passato, il futuro. Eccedente-trascedente è la fibra delle relazioni intrapsichiche fra mente e corpo. Essa è al di là non più che al di qua e al di sotto, in maniera imperscrutabile e invincibile. Dal *Don Carlos* (1787) alla trilogia del *Wallenstein* (1798-1800), da *Maria Stuart* (1800) al *Wilhelm Tell* (1804): gli esempi drammaturgici che la mettono in scena si moltiplicano.

Il teatro schilleriano, si badi, non è né soltanto né per principio “conseguente” a teorie estetiche. Non ne configura *tout-court* l'esercizio in quanto sola esercitazione, sebbene “alta”. Di fatto la scrittura drammaturgica di Schiller conosce una pausa nel decennio successivo alla Rivoluzione, durante la quale egli elabora un quadro estetologico retto da coordinate concettuali precise, senza di cui con ogni probabilità non avrebbe ripreso la produzione sceni-

ca: e tuttavia questa *non* è in alcun modo *finalizzata* all'esibizione di quella cornice teorica. Non ne costituisce affatto la semplice messa in spettacolo. Il suo teatro non è palcoscenico su cui confliggano soli principi ideali. Piuttosto, è la scena dove la teoria è *ricreata* sulla base del materiale storico che l'immaginazione compenetra. L'azione scenica effettiva produce lo scarto *nella e dalla* teoria estetico-drammaturgica. L'invenzione della fantasia sposta l'idea, così come sposta e aggiunge significati ma non cancella la materia che la storia civile ha fornito. Sulla cui trama, semmai, occorre scavare.

Il teatro di Schiller è, com'è appunto in modo eminente quello shakespeariano, il luogo elettivo del "dramma": ove cioè l'agire viene posto in figura per essere interrogato nei suoi moventi anche oscuri, per esibirne gli effetti. Teatro per parlare a ciascuno di ciò che tocca tutti in quanto potere e governo che investono la vita sensibile dell'essere naturale e sociale, che feriscono i corpi; per trovare immagini al vivere e morire secondo *ethos* e giustizia oppure secondo frode e sangue; per esporre l'incontro con un destino scelto o patito, in autonomia e libertà oppure sotto costrizione e violenza; per mettere a fuoco, come bersaglio, la contemporanea cultura della sentimentalità. Ne parla, vi costruisce sperimentalmente figure e scenari il teatro schilleriano. Lo fa elaborando un'*estetica antropologica* confitta nelle perustrazioni teoriche e drammaturgiche dei *nessi* tra anima (mente/psiche) e corpo, libertà e bisogno.

«Tutti i benintenzionati tentativi della filosofia di far concordare ciò che il mondo morale esige con ciò che il mondo reale rende effettivo sono confutati dagli asserti dell'esperienza, e come la natura nel suo regno organico si orienta o sembra orientarsi compiacente secondo i principi regolatori del giudizio, così essa strappa irrefrenabilmente le redini nel regno della libertà da cui lo spirito della speculazione vorrebbe condurla prigioniera»¹⁶.

¹⁶ F. Schiller, *Ueber das Erhabene*, NA 21, pp. 49-50, tr. it. *Sul sublime*, in Id., *Del sublime*, a cura di L. Reitani, SE, Milano 1989, p. 78 (tr. it. modificata).

3. Teatro come terapia politica per corpi e anime

La critica più attenta s'è resa consapevole ormai da anni come non sia possibile cogliere tanto la teoria estetico-drammaturgica quanto la prassi scenica schilleriane fuori dai loro comuni presupposti antropologici. “Antropologia” è per Schiller, si badi, la considerazione *analitica* dei nessi tra funzioni psichiche, mentali e attitudini fisiologiche, non invece una visione dell'uomo in generale, come potrebbe lasciar fraintendere l'ideale regolativo di “uomo” o “umanità” che resterà, kantianamente, *focus imaginarius* sullo sfondo dei suoi scritti teorici¹⁷. L'*Antropologia per i medici e i filosofi* (1772) di Platner docet: «corpo e anima nelle loro reciproche relazioni, delimitazioni e corrispondenze considerate assieme, è ciò che chiamo antropologia»¹⁸.

L'impianto di questa visione schilleriana, decisiva per coglierne sia l'estetica drammaturgica e la teoria del bello, sia la funzionalità pedagogica e la visione politica che vi sono connesse, si fonda sulle dissertazioni elaborate per il conseguimento della laurea in medicina. Vale a dire: la *Filosofia della fisiologia* (1779) e il *Saggio sul nesso tra la natura animale e la natura spirituale dell'uomo* (1780)¹⁹. In que-

¹⁷ Sul rapporto tra istanza antropologica e istanza trascendentale in Schiller, si veda lo studio fondamentale: U. Tschierske, *Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität. Studien zur Anthropologie Friedrich Schillers*, Niemeyer, Tübingen 1988; H.-G. Pott, *La cultura come gioco, socievolezza e arte di vivere. Le Lettere sull'educazione estetica di Schiller e il programma di educazione umanistica dell'Illuminismo*, in *Schiller e il progetto della modernità*, cit., pp. 55-70; tra le puntualizzazioni più recenti l'“Excursus 1: Schiller, Transzendentalphilosoph oder Anthropologe” nel volume di Peter Ensberg: *Form und Materie. Schillers verfehlte Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2018, pp. 99-108; inoltre il volume di Patrick Vetter: *Das Wesen der Schönheit. Zur Transzendentalität von Bildung und Freiheit in Friedrich Schillers ästhetischer Erziehung*, LIT, Berlin-Münster 2018, in particolare pp. 30-36, 41-49, 72-105.

¹⁸ E. Platner, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*, Dyck, Leipzig 1772, p. XVII.

¹⁹ In originale, rispettivamente: *Philosophie der Physiologie e Ver-*

sti elaborati giovanili è già in fermento la ricerca di una prognosi per le patologie nel *commercium mentis et corporis* che poi, come in una metastasi storica, Schiller vedrà difondersi nella franca scissione tra tipi umani squilibrati o per eccesso mentale-razionale (i “barbari”), o per caduta in una condizione semiferina, di sola impulsività corporea (i “selvatici”).

Senza poter qui entrare nelle argomentazioni sviluppate²⁰, come meriterebbe, ricordiamo almeno l'*intentio* di quelle dissertazioni: porre le polarità sensoriale/razionale, corpo/mente, e ricercare il punto di giuntura e snodo, l'articolazione delle dualità (mai dualismi). L'*influxus physicus* studiato sul manuale di Platner costituisce l'effettiva pista di lavoro schilleriana. Ciò che conta è l'«influsso reale» nell'interazione empiricamente evidente di anima e corpo (né occasionalismo, né *harmonia praestabilita*), la codipendenza reciproca dell'anima dal corpo, quanto al pensiero, e del corpo dall'anima quanto a certi moti²¹. Ecco, questo è il punto.

Nella *Filosofia della fisiologia* Schiller, presupposto “il fatto” irrefragabile della corrispondenza funzionale di anima e corpo, ma con l'obiettivo di dimostrarne il preciso fondamento, abbozza il costrutto teorico di una «forza mediatrice» [*Mittelkraft*] quale «spirito neurale» (*Nervengeist*: «un'entità infinitamente sottile, semplice, mobile»)²². In

such über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen; versione italiana in: F. Schiller, *Il corpo e l'anima. Scritti giovanili*, a cura e con introduzione di G. Pinna, Armando, Roma 2012, prezioso volumetto che riporta anche le *Lettere filosofiche* (1786). La *Filosofia della fisiologia* costituisce, nell'unico capitolo redatto, la prima memoria medica che Schiller presentò alla commissione della *Karlschule* per la laurea e che gli fu respinta; il *Saggio* è l'effettiva dissertazione con cui invece conseguì la laurea in medicina

²⁰ Per uno studio analitico delle fonti mediche e della problematica di questi scritti rimane fondamentale il volume già menzionato di Wolfgang Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller*, cit., in particolare la seconda parte, pp. 61-151.

²¹ Cfr. E. Platner, *Anthropologie...*, cit., §§ 300-311, pp. 90-95.

²² «Io stesso sono giunto attraverso mille dubbi al fermo con-

tutta evidenza, ciò costituisce un compromesso tra la descrizione empirico-scientifica e la metafisica di provenienza wolffiana, ma vi è già posto in discorso l'orientamento alla duplice fisionomia sensoriale-razionale e, con esso, la ricerca del ganglio di connessione e mediazione.

Il *Saggio* successivo insiste sullo stesso nodo dell'interazione fra la «macchina» corporea, «trascinata in un turbine incessante», e l'anima, «entità semplice, necessaria, che ha una consistenza di per se stessa». Il rapporto di queste «due nature» potrà forse apparire ancora confuso tuttavia, scrive Schiller, «forse vedremo nascere da questa apparente confusione e assenza di piano *una grande bellezza*»²³. Confuso qui vale nel senso di ciò che non è puramente e semplicemente uno. Piuttosto, è eterogeneo, ambiguo, bivalente: perciò *diventa, si trasforma* in unità. L'essere umano, infatti, è corpo e anima, e tale congiunzione è la sua prerogativa di *essere commisto*: «l'uomo è l'intima mescolanza di queste due sostanze» (non un calco, ma certamente eco dell'affermazione di Platner: «L'uomo non è corpo né anima soltanto; è l'armonia di entrambi»)²⁴. Ancora ne l'*Educazione estetica* Schiller userà il medesimo termine, *Vermischung*,

vincimento che la forza mediatrice risiede in un'entità infinitamente sottile, semplice, mobile, che scorre nei nervi, il suo canale, e che io non chiamo fuoco elementare, luce o etere, né materia elettrica o magnetica, ma spirito neurale. La si chiami dunque in futuro forza mediatrice. Una legge eterna ha fatto sì che le modificazioni dello spirito neurale indichino una modificazione delle forze» Id., *Filosofia della fisiologia*, in Id., *Il corpo e l'anima*, cit., p. 27. Mutuando il concetto di *Nervengeist* da Platner e studiando le ricerche medico-fisiologiche di Albrecht von Haller, Schiller individua la sede neurale della forza mediatrice e ritiene di poterne esibire la prova grazie a uno studio clinico. Trova così una via di fuga alle concezioni tradizionali che riteneva insoddisfacenti, non possedendo però un'alternativa sul piano delle teorie: l'opzione materialistica di La Mettrie, quella dell'armonia prestabilita di Leibniz, nonché quella occasionalistica di Geulinx e Malebranche.

²³ Id., *Saggio sul rapporto tra la natura animale e la natura spirituale dell'uomo*, in Id., *Il corpo e l'anima*, cit., p. 56 (corsivo mio).

²⁴ Ivi, p. 77; E. Platner, *Anthropologie ...*, cit., p. IV.

per indicare la duplice natura, ferina e razionale, su cui profilare con accuratezza il compito formativo dell'essere umano: «La cultura che deve accordarne dignità e felicità dovrà dunque occuparsi di quei due principi, della loro massima purezza nella più intima mescolanza» (XXIV, 259)²⁵.

Su tali asserti Schiller erige la propria concezione del teatro quale *medium* politico e istituzione etica: tale è *il progetto e l'ufficio* di Schiller a partire già da questi anni. Lo documenta a chiare lettere il discorso tenuto il 26 giugno 1784 davanti ai membri della “Deutschen Gesellschaft” di Mannheim: *Dell'effetto sortito dal teatro sul popolo* [*Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk*], dato poi alle stampe in rivista l'anno successivo sotto il titolo più esteso: *Quali effetti può veramente sortire un buon teatro stabile* [*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*]²⁶.

In breve: l'effetto sortito dal teatro si esplica in funzioni (mediatrici e ricreatrici) di ripristino per l'uomo costantemente in scempenso tra soddisfazione del piacere e motivazione intellettuale, tra inclinazioni o attitudini sensoriali e disposizioni spirituali-razionali. Come aveva già visto Lessing, ricalcando Aristotele su pietà e timore, in quella *Drammaturgia amburghese* che resta un testo-guida del pensiero schilleriano, il teatro sa stimolare la compassione nello spettatore ottuso e la resistenza etica in quello raffinato o rammollito²⁷. Esso, “ben temperando” le stimolazioni,

²⁵ Da qui in poi fornirò i riferimenti a *L'educazione estetica* in maniera intratestuale, mettendo fra parentesi in cifra romana l'indicazione della lettera, seguita dal numero di pagina della presente edizione.

²⁶ Schiller tenne questo discorso in qualità di drammaturgo ufficiale del teatro di Mannheim, secondo il contratto di un anno (non rinnovato da parte del sovrintendente teatrale) firmato nel settembre 1783. Nel 1802 lo ripubblicò nel quarto volume dei suoi *Kleinere prosaische Schriften* con l'ulteriore titolo rimasto poi quello più noto: *Il teatro come istituzione morale* [*Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*].

²⁷ Lessing è presente fin dalle letture “accademiche” di Schiller, tanto per indirizzo personale (*Emilia Galotti*, 1772) quanto per l'indicazione di Abel (*Laocoonte*, 1766). Com'è inevitabile la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) costituisce il testo di persistente confron-

colloca gli spettatori in una zona sospesa, mediana, dove si produce l'equilibrio tra spinte opposte come pure l'armonia fra eccitazione e rilassamento. Il palcoscenico assolve il compito non strumentale di *medium* estetico-politico sia in quanto attraverso il suo effetto realizza un equilibrio tra diverse disposizioni e pulsioni, sia in quanto esplora la realtà mentre la trasforma in scena e ne dischiude possibilità immaginative in ciascun spettatore. Quando armonizza corpo e anima nello spettatore e insieme gli fornisce una coscienza etica, il teatro coglie il suo obiettivo più alto. «Più di ogni altra istituzione pubblica dello Stato, il teatro è una scuola di saggezza pratica, una guida per la vita dei cittadini, una chiave infallibile per gli accessi più segreti dell'anima umana. [...] Il palcoscenico è il canale comune in cui la luce della saggezza fluisce dalla parte migliore, pensante del popolo e da lì si diffonde attraverso l'intero Stato in raggi più miti»²⁸.

to, e ciò non può non valere per la ricezione della teoria aristotelica, segnatamente circa pietà e timore: cfr. G.E. Lessing, *Drammaturgia di Amburgo*, LXXIV-LXXVIII, Introduzione, versione e note di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, pp. 327-347.

²⁸ F. Schiller, *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, NA 20, pp. 95, 97.

II. BELLEZZA DELLA RAPPRESENTAZIONE

1. *La ricerca del criterio oggettivo*

La tendenza che fa attraversare a Schiller i campi del sublime e del tragico come vento che soffia alle sue spalle spingendolo al teatro è stata non di rado messa in secondo piano negli studi sulla sua estetica²⁹. Con conseguenze rilevanti. Il fatto è che per lungo tratto s'è inteso porre una priorità di temi e di teoresi e la si è voluta stringere nel nodo teorico della bellezza, sulla base di una fondazione metafisico-trascendentale che proprio nell'*Educazione estetica* trova il suo apice. Fra gli effetti di superficie che letture così improntate hanno ottenuto, più o meno intenzionalmente, è risultata una perfetta chiusura su se stessa della sfera compiuta del bello e dell'autonomia dell'arte. Di conseguenza si sono superate o lasciate cadere biforcazioni teoriche ritenute, poco o tanto, di rilievo per i punti di vista che consentono di raggiungere, ma delle quali s'è pensato che in ogni caso non avrebbero schiuso una veduta di cui si potesse altrettanto contemplare la conclusività.

Ora, in questo saggio introduttivo si proverà a seguire invece una di queste biforcazioni: alla fine si potrà valutare se sia valsa la pena il provare a vedere "dove vada a finire" questa pista di lavoro. Procederò per gradi. Mi limiterò, prima, a un'occhiata alla teoria del bello e, in uno spoglio altrettanto essenziale, alle considerazioni sul "sublime-pate-tico", quindi cercherò di capire in che modo vi faccia capo *L'educazione estetica* e come vi si inserisca il rilancio del te-

²⁹ In particolare ciò è potuto accadere in Italia per l'influente linea interpretativa tracciata negli studi estetologici da Croce, che ha privilegiato la teoria e la critica a svantaggio della poesia e della drammaturgia schilleriane. La sua lezione è stata accolta anche in germanistica da Ladislao Mittner, orientando così pesantemente gli studi fino a pochi decenni fa.

atro. Non mi prefiggo altro se non di mantenere il mio percorso coerente all'avvio già preso, facendo ogni tanto delle brevi soste per consultare una piccola mappa di problemi e riconoscermi dove sia giunto.

Schiller perviene a trattare la bellezza confrontandosi con la dottrina kantiana esposta nella terza *Critica*³⁰. Vi mette in gioco un criterio di bellezza che possa valere in modo oggettivo per l'opera d'arte (segnatamente l'opera poetica e drammatica). Un criterio, all'opposto di quanto ritenuto da Kant, rinvenibile cioè nelle cose, senza dipendere dal giudizio. Ne sono già un chiaro documento le lettere a Körner redatte nell'inverno 1792-93 per un dialogo progettato e rimasto incompiuto: *Kallias, o Sulla bellezza [Kallias oder über die Schönheit]*.

Il primo punto su cui Schiller si rifà al dettato kantiano è il concetto di «bellezza aderente». Detta in modo sbrigativo: il concetto di una bellezza che perfeziona formal-

³⁰ Il confronto di Schiller con Kant è stato esaminato in lungo e in largo: la bibliografia critica è ormai vastissima in più lingue. Vale la pena ripercorrere i tratti essenziali della questione con l'*Introduzione a Schiller* (Laterza, Roma-Bari 2012, cfr. pp. 30-58, 89-104) di Giovanna Pinna, che rimane lo strumento migliore per un approccio sintetico all'autore, alla sua biografia materiale e intellettuale. In lingua italiana: Fabrizio Desideri: «*Freiheit in der Erscheinung*»: spazio estetico e genesi della coscienza in Schiller, in *Schiller e il progetto della modernità*, a cura di G. Pinna, P. Montani, A. Ardovino, cit., pp. 43-54; importanti tutti gli studi nella raccolta a cura di Alberto L. Siani e Gabriele Tomasi: *Schiller lettore di Kant*, Ets, Pisa 2013 (contributi di L. Amoroso, V.L. Waibel, S. Tedesco, G. Tomasi, B. Santini, G. Cecchinato, G. Zöller, A.L. Siani, G. Pinna, L.A. Macor, F. Trentani, C. Rossi, L. Calabi), dall'insieme dei quali emerge la complessità dell'eredità kantiana in Schiller; fra questi ricordo in particolare il saggio di Leonardo Amoroso "Schiller interprete di Kant", che l'autore ha poi ripubblicato con qualche ritocco nel suo volume: *Schiller e la parabola dell'estetica*, Ets, Pisa 2014, pp. 29-47. Infine l'intervento di Laura Anna Macor: *Schiller ohne Kant. Die Krise der Liebe als Moralprinzip des Kritizismus*, in *Natur und Freiheit*, Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses, a cura di V.L. Waibel, M. Ruffing e D. Wagner, con la collaborazione di S. Gerber, de Gruyter, Berlin-Boston 2018, vol. V, pp. 3305-3312.