



L'ingenuo tra bello e sublime Studio su reale e ideale in Schiller

Pietro Buffagni

Università degli Studi di Pavia

1. Natura ingenua e natura bella

La trattazione dei concetti di ingenuo e sentimentale alla luce del rapporto che essi intessono con le nozioni di bello e sublime individua uno stratificato oggetto di indagine, che non si limita alla relazione tra categorie estetiche.¹ A causa dell'intimo nesso tra sfera estetica e sfera etica, che si rifrange in ogni lato della filosofia di Schiller, ciascuna forma di esperienza o di produzione estetica assume inoltre una dimensione essenzialmente morale. Nell'orizzonte schilleriano, e prima ancora goethiano, secondo il quale nella condizione estetica ogni conoscenza, ogni ricezione, è insieme un possesso e una produzione, la fruizione estetica dell'armonia (o dell'assenza di armonia, come nel sublime) risulta fautrice, nel soggetto contemplante, del medesimo stato espresso dall'oggetto.² In virtù di questo peculiare carattere della forma estetica, in base al quale essa è al contempo forma esterna dell'oggetto e forma interna del soggetto, le diverse modalità di esperienza estetica divengono rappresentazione sensibile di un ideale di uomo e mezzo pedagogico per realizzarlo nel tempo. Precisamente in tal senso, infatti, si giustifica la duplice considerazione di cui Schiller fa oggetto il bello e il sublime: da un lato, esperienze estetiche complementari ricomposte nell'unità del «bello ideale» (*das Idealschöne*),³ come spiega il dettato dell'*Educazione estetica* e di *Sul sublime*;⁴ dall'altro, due facce del processo di formazione dell'uomo verso la sua destinazione.⁵ Allo stesso modo, l'ingenuo e il sentimentale – pur costituendo senz'altro

¹ In quanto segue si fa riferimento all'edizione delle opere filosofiche schilleriane contenuta in F. Schiller, *Theoretische Schriften* (in particolare, *Über naive und sentimentalische Dichtung*: pp. 694-780), vol. V di F. Schiller, *Sämtliche Werke*, G. Fricke, H.G. Göpfert (eds.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987, con la sigla SW seguita dal numero di pagina. Tra parentesi quadre il rimando alle pagine delle traduzioni italiane; in particolare, F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini e W. Scotti, Abscondita, Milano, 2014.

² Questa tesi, rimasta centrale nel prosieguo della produzione schilleriana – come si nota, ad esempio, nei concetti di «grazia» (*Anmut*) o di «impulso al gioco» (*Spieltrieb*) – è presente in Schiller sin dalle *Lettere filosofiche (Philosophische Briefe)* del 1786: «Anschauung des Schönen, des Wahren, des Vortrefflichen ist augenblickliche Besitznehmung dieser Eigenschaften. Welchen Zustand wir wahrnehmen, in diesen treten wir selbst»; «La contemplazione del bello, del vero e del perfetto è un vero e proprio possesso, sia pure momentaneo, di queste qualità. Noi stessi entriamo nello stato che percepiamo» (SW, 346). Cfr. L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milano, 1983, pp. 20 e sgg.; L. Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco. Goethe e Schelling*, vol. III, Mursia, Milano, 2003, pp. 51 e sgg.

³ SW, XVI, 620 [57]. Il numero romano indica il numero della lettera dell'opera; tra parentesi quadre il rimando alle pagine della traduzione italiana a cura di G. Pinna in F. Schiller, *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo, 2009.

⁴ Cfr. SW, 797 [72]. Tra parentesi quadre il rimando alle pagine della traduzione italiana di L. Reitani in F. Schiller, *Del sublime*, Abscondita, Milano, 2017. Il volume, oltre al saggio *Sul sublime* (*ivi*, pp. 65-82), contiene anche *Del sublime (Vom Erhabenen)*, pubblicato nel 1793 su *Neue Thalia* (*ivi*, pp. 11-36); *Sul patetico (Über das Pathetische; ivo*, pp. 37-63), la seconda parte di *Vom Erhabenen* ripubblicata nel 1801 con questo nuovo titolo nelle *Kleinere prosaische Schriften* (cfr. *infra*).

⁵ Cfr. SW, 807 [81]. Su bello e sublime come i due «geni» (*Genien*), le due «guide della vita» che conducono l'uomo verso il compimento della sua destinazione, cfr. SW, 795 [70]. Quest'ultimo passo è la trasposizione in prosa della poesia *Schön und Erhaben*, pubblicata nel dicembre 1795 su *Die Horen; Die Führer des Lebens* è infatti il titolo che prese la poesia nella seconda edizione del secondo volume della raccolta delle poesie di Schiller (*Gedichte von Friedrich Schiller. Zweiter Teil*, Crusius, Leipzig, 1805²). La pedissequa affinità del componimento con questo brano di *Sul sublime* costituisce uno degli indizi a favore dell'ipotesi di datazione del saggio in un momento successivo alla stesura delle *Lettere sull'educazione estetica*



categorie estetiche *sui generis* nel panorama schilleriano – definiscono sì due diverse determinazioni artistiche e poetiche, ma in quanto «modi di sentire» (*Empfindungsweisen*),⁶ come Schiller preannunciava sin dall'*Educazione estetica*, essi danno il nome a due «opposte forme di umanità», le quali, non diversamente da bello e sublime, «vengono meno nell'unità dell'uomo ideale» (*das Ideal-Mensch*).⁷ Così stando le cose, qualsiasi ermeneutica che voglia tracciare una tangenza tra le categorie estetiche schilleriane si trova costretta, almeno in linea di principio, a soffermarsi sul raffronto delle diverse prospettive teleologiche che giocano un ruolo nella riflessione schilleriana intorno alla *Bestimmung*. Questo intreccio tra forma estetica e funzione morale e teleologica si mostra sin dall'apertura del *Saggio sulla poesia ingenua e sentimentale*, ove al contempo ci viene offerta l'occasione favorevole a un primo confronto, quello tra l'ingenuo e il bello.

Il termine “ingenuo” si presenta al principio nell'accezione di sentimento del sentimentale, nella quale esso denuncia più esplicitamente quel che Szondi definisce il carattere relazionale o «prospettico» del concetto schilleriano:⁸ la «semplicità» (*Einfältigkeit*), l'ingenuità, per cui la natura diviene per il soggetto origine e oggetto di un sentimento, si costituisce infatti unicamente in relazione a un elemento «artificiale» (*künstlich*) che non è in essa, bensì nel soggetto stesso.⁹ In tal senso, si può dire con Schiller che l'ingenuo è un'«idea» del sentimentale,¹⁰ cioè del soggetto per cui si dà l'opposizione tra naturale e artificiale; o con la famosa definizione szondiana, che «l'ingenuo è il sentimentale»,¹¹ in quanto sentimento e definizione del suo alter ego concettuale. Considerato in se stesso, il carattere relazionale o ideale del sentimento dell'ingenuo non distingue tuttavia quest'ultimo dal fenomeno della bellezza: un oggetto, ingenuo o bello, non è tale se non per il soggetto, e in virtù della sua mediazione ideale. In entrambi i casi, per di più, la mediazione ideale soggettiva ha per risultato la medesima idea di natura, descritta qui come nei *Kallias Briefe* in quanto «esistenza secondo leggi proprie», «intima necessità», «eterna unità con se stessi». ¹² Detto questo, puntualizza Schiller nella prima pagina del *Saggio sulla poesia ingenua e sentimentale*, l'ingenuo non è il bello: il giudizio sull'ingenuità di un oggetto non dice nulla sulla bellezza della sua forma, la quale perciò può anche non soddisfare il nostro gusto, e anzi «spesso può accadere il contrario». ¹³ All'interno dell'estetica schilleriana, l'ingenuo introduce in effetti la considerevole novità che la trasfigurazione della natura in idea della ragione possa avvenire anche in mancanza della mediazione rappresentativa della forma bella. ¹⁴ Schiller non dà alcuna giustificazione di

(cfr. *infra*). Cfr. G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2007, p. 26, nota 26.

⁶ SW, 712 [29].

⁷ SW, XVI, 622 [59].

⁸ P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, a cura di R. Bodei e P. Kobau, Guerini, Milano, 1995, p. 176.

⁹ SW, 694 [11].

¹⁰ SW, 695 [12].

¹¹ Cfr. P. Szondi, *L'ingenuo è il sentimentale*, in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, a cura di R.B. Margari, Einaudi, Torino, 1974, pp. 45-90.

¹² SW, 695 [12]; cfr. SW, 415 [39-40]. Cfr. *infra*. Tra parentesi quadre il rimando alle pagine della traduzione italiana a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, F. Schiller, *Kallias, Grazia e dignità*, Abscondita, Milano, 2016.

¹³ SW, 694 [11].

¹⁴ Nei *Kallias Briefe*, invero, solo la «forma tecnica» consente all'oggetto di esprimere sensibilmente l'analogia tra il proprio principio organico interno – quel che Schiller chiama l'«eautonomia» dell'oggetto – e il principio razionale soggettivo, cioè la libertà (SW, 410 [34]; SW, 415 [40]). Per usare la terminologia dei *Kallias*, dunque, gli oggetti ingenui possiedono eautonomia, ma mancano di forma tecnica. Il rimando, in questo contesto, al concetto di eautonomia (*Heautonomie*), è peraltro suggerito dal fatto che Schiller, per quanto non si serva esplicitamente del termine, riprenda quasi letteralmente le definizioni (SW, 415 [39-40]) che di esso aveva dato qualche anno prima in quel saggio incompiuto, ma così essenziale per il prosieguo



questo scarto rispetto all'impostazione originaria; nondimeno, l'assenza della condizione formale nell'ingenuo non è priva di conseguenze, a riprova del fatto che questo rapporto col bello, quand'anche sia sottinteso, non è inconsapevole: al contrario, proprio in questo difettare di una forma armonica da parte della natura ingenua si può rinvenire – come verrà confermato, in definitiva, dal rapporto con il sublime – la ragione ultima in base alla quale l'esperienza dell'ingenuo differisce da quella del bello, sia per quanto concerne la relazione che il soggetto instaura con la natura, sia per lo stato d'animo che essa suscita in lui.

La forma armonica con la quale nel bello l'idea è veicolata, e tale per cui essa si dà come «forma vivente» (*lebende Gestalt*),¹⁵ consente al soggetto di prendere come proprio oggetto l'idea razionale nella sua «apparenza estetica»,¹⁶ cioè solo in quanto forma bella; nel «mondo dell'apparenza» (*Welt des Scheins*),¹⁷ l'idea diviene per l'uomo oggetto di un «libero gioco»,¹⁸ producendo uno stato di «determinabilità reale e attiva» in cui le nostre due nature, sensibile e razionale, sono egualmente coinvolte e così riconciliate.¹⁹ In tal senso, la forma sensibile con cui nel bello l'idea si esibisce fa sì che, all'interno della condizione estetica, noi siamo temporaneamente ammantati della medesima totalità armonica che l'oggetto rappresenta. Nell'esperienza del bello il soggetto si riconosce e si riflette interamente nell'oggetto, al punto che dalla relazione con l'idea di cui quest'ultimo è simbolo, egli non trae che puro godimento: di conseguenza, nello stato di conciliazione interiore nel quale la contempla, il soggetto non si rapporta all'idea come a un'unità ideale ancora da conquistare, bensì come a una destinazione già «realizzata».²⁰ Diversamente, siccome l'oggetto ingenuo non possiede il requisito formale per destare in noi l'«impulso al gioco»,²¹ nell'esperienza dell'ingenuo la nostra natura rimane scissa, cosicché dal rapporto con l'oggetto non emerge l'identità, bensì l'opposizione del soggetto con l'idea. In altri termini, nell'ingenuo, diversamente che nel bello, permane la distinzione tra la realtà e l'ideale, poiché in questa peculiare esperienza – che Schiller, non a caso, definisce piuttosto «morale» che estetica –²² l'uomo contempla l'idea scevro da quella transitoria conciliazione dell'io che nel bello realizza momentaneamente, anche nel soggetto, lo stesso ideale di armonizzazione che questi contempla nell'oggetto, ma al quale, al di fuori dell'illusione estetica, l'uomo non può in verità che tendere eternamente. Nell'ingenuo così noi non esperiamo tanto la coincidenza, quanto la distanza tra il nostro stato attuale e la nostra destinazione, e l'ideale che nella bellezza ci appare come *Sein*, nell'ingenuo si rivela nel suo carattere di *Sollen*. Il sentimentale, invero, giudica ingenuo un oggetto nella misura in cui

della sua riflessione sulla natura e sul bello. Ad es., l'«interna necessità» (*innere Notwendigkeit*: SW, 695 [12]) degli oggetti ingenui rimanda all'«interna necessità della forma» (*innere Notwendigkeit der Form*: SW, 415 [39]) che contraddistingue nei *Kallias Briefe* gli organismi belli, la cui morfologia esterna («forma tecnica») è la diretta esplicazione del proprio principio organico interno («autonomia»); il discrimine tra i due casi, appunto, è la condizione formale, di cui gli oggetti ingenui, diversamente che gli organismi belli, si trovano a difettare (cfr. C. Rossi, *Libertà come "libertà nel fenomeno"*. *La rivisitazione estetica del concetto kantiano di libertà nei "Kallias-Briefe"*, in A.L. Siani – G. Tomasi (a cura di), *Schiller lettore di Kant*, ETS, Pisa, 2013, p. 226).

¹⁵ SW, XV, 614 [54].

¹⁶ SW, XXVI, 659 [83].

¹⁷ *Ibid.* Sul trasferimento, in Schiller, dell'ambito della bellezza dal *Feld der Erscheinungen* al molto meno kantiano *Welt des Scheins*, cfr. G. Tomasi, *Schiller, Kant e l'oggettività della bellezza*, in A.L. Siani – G. Tomasi (a cura di), *op.cit.*, pp. 84 e sg.

¹⁸ SW, XXVII, 667 [89].

¹⁹ SW, XIX, 627 [62].

²⁰ SW, XIV, 612 [52].

²¹ *Ibid.*

²² SW, 695 [12].



l'unità che esso esibisce afferma la sua superiorità morale sullo stato di scissione che invece caratterizza il proprio io alienato:²³ con le parole di Schiller, quando «la natura sta in contrasto con l'arte e la vince».²⁴

2. Il sentimento dell'ingenuo e del sublime

La distinzione tra reale e ideale, alla base del carattere opposizionale che contraddistingue la relazione tra soggetto e oggetto nell'esperienza dell'ingenuo, spiega dunque sia la pena con cui il sentimentale si rivolge alla natura,²⁵ sia la ragione per cui egli elegge quest'ultima quale oggetto della sua eterna ricerca.²⁶ Il riconoscimento del proprio stato di alienazione, al quale il sentimentale è dolorosamente condotto nel rapporto con l'ingenuo, è insieme condizione, tuttavia, per un'ulteriore e speculare presa di coscienza, motivo di una particolare specie di piacere,²⁷ occasionata dalla considerazione della «superiorità teoretica» che il sentimentale può vantare sulla natura ingenua.²⁸ La scissione tra il sé e il mondo, infatti, si qualifica sì come una «mancanza» di fronte all'integrità indivisa della natura;²⁹ nondimeno, in confronto a quest'ultima, essa è al contempo una «superiorità» in quanto sviluppo della capacità riflessiva,³⁰ cioè di libera scelta della propria determinazione. Da ciò deriva la natura mista del sentimento dell'ingenuo, la «nostalgia» (*Sehnsucht*),³¹ per la quale esso suggerisce un'analogia con il sentimento del sublime. Particolarmente utile a questo scopo può risultare il confronto tra il rapporto del sentimentale con l'infanzia e la nuova specie di sublime descritta da Schiller in *Sul sublime* (composto peraltro, se si segue l'ipotesi di datazione tarda del testo,³² negli anni di stesura del *Saggio sulla poesia*

²³ Cfr. SW, 697 [15].

²⁴ SW, 694 [11].

²⁵ Cfr. SW, 695 [12].

²⁶ Secondo la famosa definizione schilleriana, mentre il poeta ingenuo «è natura», il poeta sentimentale «la cerca» (SW, 712 [35]).

²⁷ Cfr. SW, 695 [12-13].

²⁸ SW, 697 [15].

²⁹ SW, 695 [13].

³⁰ *Ibid.* La capacità «teoretica» che Schiller attribuisce al sentimentale è ciò che altrove si trova sotto il nome di «riflessione» (*Reflexion*: SW, 711 [29] e *passim*): il distacco dall'oggetto tipico del moderno, essenziale alla comprensione, cioè alla teoresi. Sulla sostituzione del concetto di «sentimentale» con quello di «riflessione», quale termine opposto all'«ingenuo», si fonda la dialettica di ingenuo e sentimentale condensata da Schiller nella famosa nota, posta in chiusura del saggio, su cui Szondi si sofferma a lungo (SW, 752, nota 23 [73]). Cfr. P. Szondi, *L'ingenuo è il sentimentale*, cit., p. 80; P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, cit., p. 183.

³¹ SW, 708 [25].

³² Il saggio *Über das Erhabene* fu pubblicato nel 1801 in una raccolta di testi schilleriani assieme ai saggi del 1793 (F. Schiller, *Kleinere prosaische Schriften von Schiller*, Leipzig, 1801). In assenza di una datazione certa, una parte della critica pone la composizione di questo saggio negli anni degli scritti kantiani: di questo parere sono i curatori della Nationalausgabe, come B. von Wiese (cfr. F. Schiller, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, hrsg. von J. Petersen, B. von Wiese, L. Blumenthal *et al.*, vol. XXI, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1963, pp. 329 e sgg.) e della Frankfurter Ausgabe, come R.P. Janz (cfr. F. Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von O. Dann, H.G. Ingenkamp, R.P. Janz *et al.*, vol. VIII, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 1992, p. 1448). Più convincente appare tuttavia una datazione di *Über das Erhabene* in un momento successivo alla stesura delle *Lettere sull'educazione estetica* (1795), rimaste incompiute, delle quali questo saggio si può considerare la prosecuzione. Sostengono questa tesi i curatori dell'edizione schilleriana qui utilizzata (cfr. SW, V, pp. 1194-97); G. Pinna, «Il sublime in scena. Sulla teoria schilleriana della tragedia», *Strumenti critici* XVI (1999): pp. 175-203; W. Riedel, «Die Weltgeschichte ein erhabenes Objekt». *Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken*, in P.A. Alt – A. Kosenina – H. Reinhardt *et al.* (Hrsgs.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und der Klassik*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2002, pp. 193-214; C. Zelle, *Die Notstandsgesetzgebung in ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers Philosophischen Schriften*, in H.J. Schings (Hrsg.), *Der Ganze Mensch*, Metzler, Stuttgart, 1994, pp. 440-468.



ingenua e sentimentale).³³ Nella stessa misura in cui, di fronte al «disordine» naturale (*Verwirrung*),³⁴ il sentimento del sublime sorge dall'affermazione dell'infinito potere della ragione sui limiti dell'intelletto, così il sentimento dell'ingenuo scaturisce dal «contrasto tra il giudizio della ragione e il giudizio dell'intelletto».³⁵ Nel caso dei fanciulli, essi rappresentano infatti per il sentimentale il momento in cui l'essere umano contiene ancora in sé l'insieme infinito delle sue potenzialità, di cui l'uomo, divenendo adulto, perde la libertà di disporre, potendosi spendere in favore della realizzazione di una sola parte di esse; per questo motivo di fronte ai bambini siamo costretti a riconoscere la «finitezza del nostro stato»: mentre essi sono infinita «disposizione», noi siamo il «compimento», la determinazione.³⁶ In tal senso, l'infanzia simboleggia per il sentimentale qualcosa di «sacro»:³⁷ l'ideale prima della sua limitazione.

Nel contesto dei rapporti tra ingenuo e sublime, come nota David Pugh,³⁸ il concetto di limite rimanda la mente a Kant e alla sua nozione di sublime; più della definizione kantiana dell'ingenuo – dalla quale, infatti, in nota Schiller prende le distanze³⁹ –, è appunto la concezione kantiana del sublime a sembrare sottesa alla formulazione schilleriana del sentimento dell'ingenuo. Nella *Critica della capacità di giudizio*, Kant impiega la nozione di limite in qualità di discriminare tra bello e sublime: «Il bello della natura concerne la forma dell'oggetto, la quale consiste nella limitazione; il sublime, invece, dev'essere ritrovato anche in un oggetto informe, in quanto in esso, o occasionata da esso, ci si rappresenti un'illimitatezza [*Unbegrenztheit*] e la si pensi poi però come totalità».⁴⁰ Da queste parole di Kant, certamente presenti a Schiller, si può ricavare una plausibile spiegazione di come la natura ingenua, pur in assenza della condizione formale, possa esibire la stessa idea di totalità rappresentata dalla natura bella. Nell'ingenuo come nel sublime, l'idea si esibisce attraverso la negazione della forma, intesa come limite dell'oggetto: così il sentimentale converte la rappresentazione dell'«illimitata determinabilità» del bambino (*grenzenlose Bestimmbarkeit*)⁴¹ nell'«idea di integrità» per cui prova, non a caso, una «sublime commozione»;⁴² e non diversamente, in *Sul sublime*, l'indeterminatezza del caos naturale si muta nel «regno della libertà» in cui la ragione si riconosce.⁴³ A tale mancanza di limite nell'oggetto che suscita il sublime, segue in Kant che «il sentimento del sublime comporta come suo carattere un movimento collegato con la valutazione dell'oggetto, mentre invece il gusto per il bello presuppone e mantiene

³³ In questa nuova dialettica che Schiller pone alla base del sentimento del sublime, la facoltà con la quale la ragione si trova in opposizione, diversamente che nel sublime «patetico» (cfr. SW, 518 [44]), non è la facoltà sensibile, bensì l'intelletto (cfr. SW, 803 [77]); in tal modo, essendo avulsa dal conflitto con la ragione, alla natura sublime è consentito di ospitare, come alla natura bella, l'idea razionale che affiora dalla sconfitta dell'intelletto, al punto che il disordinato caos dei fenomeni si muta in «regno della libertà» (SW, 805 [79]). Cfr. G. Pinna, *Il sublime romantico*, cit., pp. 23 e sgg.

³⁴ SW, 801 [76].

³⁵ SW, 697 [14].

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. D. Pugh, *Dialectic of Love. Platonism in Schiller's Aesthetics*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston-London-Buffalo, 2000, p. 377.

³⁹ SW, 698 [15-16].

⁴⁰ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in W. Weischedel (Hrsg.), *Werkausgabe*, vol. X, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1968, § 23, 75 [257]. L'opera è citata utilizzando la sigla KU seguita dal numero di paragrafo e dal numero della pagina; tra parentesi quadre il rimando alle pagine della traduzione italiana a cura di L. Amoroso, I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, Milano, Rizzoli, 2020³.

⁴¹ SW, 697, [14], tr.it. modificata.

⁴² *Ibid.*; SW, 695 [12].

⁴³ SW, 805 [78].



l'animo in quieta contemplazione».⁴⁴ Allo stesso modo, in Schiller, mentre ingenuo e sublime sono sentimenti misti e dinamici, il bello provoca invece un sentimento statico e indiviso, il «rilassamento» (*Auflösung*).⁴⁵ L'esperienza del bello produce infatti nel soggetto la stessa unità che il sentimentale attribuisce al bambino: l'assoluta determinabilità dell'infanzia e la determinabilità reale e attiva della condizione estetica esprimono il medesimo stato di integrità, nell'idea e nell'io.⁴⁶

3. Arte antica e arte moderna

All'interno del saggio, il concetto di forma o limite funge da criterio analitico per la determinazione del più vasto rapporto tra l'antico il moderno, che emerge là dove le nozioni di ingenuo e sentimentale sono usate da Schiller per qualificare il diverso tipo di produzione artistica che contraddistingue due differenti modelli di soggettività, appunto quella ingenua e quella sentimentale. Il termine ingenuo si rivela qui nella sua seconda accezione, in cui esso non indica il sentimento caratteristico del sentimentale di fronte alla natura, bensì uno specifico «modo di sentire» (*Empfindungsweise*)⁴⁷ che Schiller adibisce in particolar modo alla soggettività greca. Ai fini della nostra indagine, si consenta soltanto di soffermarsi un momento sul rivoluzionario e antesignano embrione di sistema storico delle arti e dei generi poetici che Schiller presenta nel saggio, ove l'arte ingenua greca è descritta come «arte della limitazione», quella sentimentale moderna come «arte dell'infinito».⁴⁸ La soggettività ingenua si distingue in Schiller da quella sentimentale per via del legame diretto che la prima, diversamente dalla seconda, può vantare di intrattenere con la natura; pertanto, non essendo in grado di differenziarsi dalla natura con la quale sono integrati, i soggetti ingenui danno luogo a un particolare modo di produzione artistica che individua il suo scopo nella perfetta imitazione della forma dell'oggetto, ovvero del suo limite. La tecnica con cui l'arte greca classica perviene alla massima compiutezza è così la plastica,⁴⁹ che nei moderni secondo Schiller non raggiunge le medesime vette. Diversamente, il medium artistico più adeguato alla soggettività sentimentale moderna, in cui il principio spirituale eccede su quello sensibile,⁵⁰ è la poesia, ove l'immaginazione non è costretta da determinazioni spaziali a limitare la ricchezza del contenuto, cioè il suo «spirito» (*Geist*).⁵¹ La struttura di questo sistema storico delle arti contiene in sé la possibilità di un ampliamento che approfondisce il nesso delle nozioni di ingenuo e sentimentale con quelle di bello e sublime. Con le parole di Saviane, vi è infatti in Schiller una tensione, pur non pienamente esplicita, a «identificare le arti statiche o belle (scultura anzitutto) con la classicità, e le arti dinamiche o sublimi (tragedia in primo luogo) con la modernità».⁵²

Ciò si mostra con maggiore evidenza nella flessione poetologica dell'opposizione tra ingenuo e sentimentale, antichi e moderni. La poesia ingenua greca condivide con l'esperienza del bello il suo limite: nell'una e nell'altra, lo stato di piena integrazione con il sensibile non consente di fare della natura

⁴⁴ KU, § 24, 80 [265].

⁴⁵ SW, XVI, 619 [57].

⁴⁶ Cfr. SW, 697 [14]; SW, XIX, 627 [62].

⁴⁷ SW, 712 [29].

⁴⁸ SW, 719 [38].

⁴⁹ Cfr. *ibid.*

⁵⁰ Cfr. P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, cit., p. 186, in cui Szondi interpreta la metamorfosi del poeta ingenuo in poeta sentimentale (cfr. SW, 754 [75-76]) come prefigurazione del «processo di interiorizzazione che costituisce il filo rosso della filosofia dell'arte hegeliana».

⁵¹ SW, 720 [39].

⁵² R. Saviane, *Il sublime è il sentimentale*, in Id., *Goethezeit. Studi di letteratura tedesca classico-romantica*, Bibliopolis, Napoli, 1987, pp. 194-195.



l'oggetto di una riflessione deliberata. Come infatti da un lato, nel bello, la temporanea armonizzazione che la forma dona al soggetto sfuma in questi la differenza tra l'io e il naturale, dall'altro l'«obbedienza alla sensazione» del poeta ingenuo gli impone di intrattenere con il proprio oggetto un rapporto unilaterale, tanto che egli «non può scegliere come trattarlo»;⁵³ in altri termini, ciò che nel bello avviene per incanto della forma, nel poeta greco è una condizione permanente dell'io. Di conseguenza, lo stesso sentimento che la poesia antica restituisce al moderno è costituito di «un solo elemento», all'interno del quale, come nello stato di rilassamento semplice e indiviso che suscita in noi la bellezza,⁵⁴ «non possiamo distinguere nulla».⁵⁵ Diversamente, il sentimento del sublime e quello dell'ingenuo sono sentimenti che derivano la propria natura composita dal carattere duale del soggetto in cui si generano, al punto che possono definirsi entrambi sentimenti tipici del moderno alienato: sia il sublime che l'ingenuo sono fenomeni relazionali, fondati sul rapporto tra l'oggetto e l'idea, il quale non può darsi al di fuori della «riflessione» (*Reflexion*),⁵⁶ cioè della modernità. Nondimeno, da questa stessa dualità di principi, il reale e l'ideale,⁵⁷ fra cui è scisso il poeta sentimentale, proviene al contempo la possibilità della sua poesia, preclusa a quella ingenua, di diversificarsi in più «tipi poetici» (*Dichtungsarten*),⁵⁸ satirico o elegiaco. In campo artistico, pertanto, la separazione del moderno dalla natura viene riconvertita in funzione positiva, e finanche in fattore di superiorità del moderno sull'antico. Là dove infatti l'unità dell'ingenuo si traduce in necessità poetica – in arte sì perfetta, ma limitata – l'incompiutezza del sentimentale apre la possibilità di tradurre la frammentazione dell'io in una poesia che rappresenta l'«infinito» che è in lui.⁵⁹ Così, per quanto la poesia moderna sia inferiore alla poesia antica nell'ordine formale che essa sa dare alle proprie opere, il moderno sopravanza l'antico per la profondità dello «spirito» (*Geist*) in esse racchiuso.⁶⁰

4. Il rapporto tra reale e ideale

In quest'ottica, la relazione tra poesia antica e poesia moderna rispecchia il rapporto del sentimentale con l'ingenuo: in entrambi i casi, il sentimentale è insieme superiore e inferiore al suo oggetto. Il carattere duplice di questo rapporto contiene quindi in sé la possibilità di essere riguardato in due maniere, nella misura in cui prevalga il senso di vittoria o di sconfitta. Nel darsi dell'una o dell'altra eventualità si gioca la funzione pratica del sentimento dell'ingenuo nella teleologia schilleriana; in altre parole, la possibilità che, allo stesso modo di quanto accade nel rapporto tra arte antica e arte moderna, il sentimentale possa trarre dal confronto con l'ingenuo un incremento, e non un decremento delle forze vitali, contribuendo così al perseguimento della sua *Bestimmung*. Dal punto di vista poetico, si può rinvenire una adeguata

⁵³ SW, 720 [39].

⁵⁴ Cfr. SW, XVI, 619 [57].

⁵⁵ SW, 720 [39].

⁵⁶ SW, 711 [29].

⁵⁷ Cfr. SW, 721 [40].

⁵⁸ SW, 744 [65], tr. it. modificata. Sulla distinzione tra «generi» (*Gattungen*: SW, 728) e «modi» o «tipi poetici» (*Dichtungsarten/Dichtungsweisen*: SW, 744; SW, 745 nota 21), così come sul ruolo che essa riveste in Schiller nel passaggio dall'antico al moderno «modo di sentire» (*Empfindungsweise*), cfr. P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, cit., pp. 190 e sgg.

⁵⁹ SW, 719 [38]. Più tardi Schlegel dirà, riferendosi ai moderni: «proprio i nostri difetti sono le nostre speranze» (F. Schlegel, *Zur griechischen Literaturgeschichte*, in J. Minor (Hrsg.), *Friedrich Schlegel 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, vol. I, Konegen, Wien, 1906, p. 22). Per l'influsso del saggio schilleriano sulla riflessione di Schlegel, inquadrato nel più generale contesto dei rapporti tra Schiller e il romanticismo tedesco, cfr. A.O. Lovejoy, *Schiller and the Genesis of German Romanticism*, in Id., *Essays in the History of Ideas*, The John Hopkins Press, Baltimore, pp. 215 e sgg.

⁶⁰ SW, 720 [39].



rappresentazione di questo crocevia del sentimentale nella distinzione che Schiller compie tra due «classi» della poesia elegiaca, l'«elegia» (*Elegie*) in senso proprio, e l'«idillio» (*Idylle*).⁶¹ Queste due declinazioni dello stesso tipo poetico sentimentale forniscono infatti una corretta esemplificazione dei modi attraverso cui si esprimono singolarmente i due sentimenti di cui è composto l'ingenuo, e insieme degli atteggiamenti che la sua esperienza può suscitare nel sentimentale, a seconda che prevalga in questi la «tristezza» (*Trauer*) o la «gioia» (*Freude*).⁶²

Elegiaca è la nostalgia rassegnata che l'ingenuo restituisce al sentimentale se considera la perfezione della natura come un ricordo passato e uno stato irrecuperabile: il lamento dell'Ovidio in esilio, il rimpianto per la natura che ha lasciato e dispera di ritrovare,⁶³ o l'elogio funebre di Ossian per gli eroi che furono e mai più torneranno.⁶⁴ Il sentimento suscitato dalla poesia elegiaca riproduce così l'esito infausto dell'esperienza dell'ingenuo, in cui il sentimentale ricava dall'opposizione tra natura e artificio un senso di impotenza e di frustrazione.⁶⁵ Diversamente l'idillio, pur rivolgendosi come l'elegia a oggetti che esibiscono un'ingenuità naturale incompatibile con l'artificialità dell'epoca moderna, provoca un sentimento nel quale ciò che essi possiedono e di cui il sentimentale manca viene compensato dal riconoscimento di ciò che questi può vantare su di essi.⁶⁶ Nell'idillio, come nel rapporto tra poesia antica e poesia moderna, la natura ingenua si mostra al sentimentale nel suo limite: derivando la sua perfezione da una semplicità primitiva, essa esprime un contenuto «straordinariamente grande per il cuore» ma troppo irriflesso per lo spirito moderno.⁶⁷ L'ideale che la natura rappresenta è un «cerchio» privo di sviluppo, che si chiude prima che per l'uomo si apra la storia; esibendo così uno stato che è «teoreticamente indietro» rispetto al nostro, nell'idillio il contrasto con essa ci porta «praticamente in avanti», nobilitando il nostro spirito.⁶⁸

La distinzione tra elegia e idillio riproduce quindi il diverso esito che può avere il rapporto del sentimentale con la natura, a seconda che esso costituisca un fattore di reazione o un principio anestetizzante. Di conseguenza, diversamente da quanto accade nel bello e nel sublime, ove l'esibizione dell'idea nella forma estetica (o attraverso la forma estetica, nel sublime) garantisce da sé ai due fenomeni estetici una funzione morale e teleologica nel programma pedagogico schilleriano, nel sentimento dell'ingenuo, invece, l'apparire al soggetto dell'idea può persino costituire un elemento nocivo al progresso spirituale e sociale dell'uomo. Il darsi di questa eventualità si fonda sul delicato e ambiguo rapporto che Schiller prescrive all'uomo di intessere con la natura, al quale si deve ugualmente la difficoltà di interpretare la relazione tra bello e sublime nella filosofia schilleriana. Laddove infatti il bello, rappresentando l'analogia tra l'idea razionale e l'oggetto dei sensi, favorisce nel soggetto l'integrazione con la natura, il sublime al contrario, scaturendo in situazioni, come nel tragico, in cui la natura si presenta all'uomo come avversità, induce il soggetto a porre la propria dimensione intelligibile in opposizione alla sfera dei sensi. Della riflessione schilleriana sui modi in cui poter conciliare queste

⁶¹ SW, 728-744 [47-65]; SW, 744-751[65-71].

⁶² SW, 729 [47].

⁶³ SW, 729 [49].

⁶⁴ SW, 730 [49].

⁶⁵ SW, 729 [48].

⁶⁶ Cfr. SW, 747 [67]. Le scene pastorali descritte negli idilli, rispecchiando un'«età che precede l'inizio della cultura», possiedono secondo Schiller un «valore estetico» notevolmente minore rispetto a quello raggiunto nelle elegie (*ibid.*), cosicché il triste sentimento che la natura ingenua suscita nel sentimentale non esercita nell'idillio lo stesso influsso totalizzante con il quale essa riesce ad avvicinare il soggetto nell'elegia.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*



due diverse prospettive teleologiche nell'unità del medesimo ideale, che si afferma come esigenza sin dall'*Educazione estetica* e poi in *Sul sublime*, il concetto di ingenuo si può considerare l'ultimo e più efficace risultato teorico. Al sentimento dell'ingenuo, se correttamente interpretato dal soggetto, Schiller sembra infatti attribuire non soltanto la capacità di svolgere una funzione positiva nel percorso dell'umanità verso la sua destinazione, ma altresì quella di orientare il sentimentale verso l'ideale definitivo, in cui gli scopi prescritti dal bello e dal sublime sussistono senza contraddizione. A un primo sguardo, il sentimento dell'ingenuo appare conforme più all'istanza suggerita dal bello che non a quella promossa dal sublime, per via dell'anelito che il sentimentale rivolge alla natura a scapito della propria condizione di scissione, la quale inevitabilmente si manifesta in comportamenti artificiali.⁶⁹ Come nota Pugh, invero, mentre nel sublime in generale,⁷⁰ in Kant come in Schiller, il sentimento attraverso cui è innescata la reazione morale sorge dalla vittoria *sulla* natura, il sentimento del sentimentale sorge al contrario dalla vittoria *della* natura, con la quale il sentimentale per definizione tenta di ristabilire il legame perduto. Nondimeno, si è già rilevato come i fenomeni estetici del bello e dell'ingenuo differiscano tra loro quanto al rapporto che in essi si instaura tra il soggetto e l'idea, che mentre nel primo è di identità, nel secondo, come nel sublime, rimane di opposizione. Da ciò segue, pertanto, che il valore estetico che il sentimentale attribuisce alla natura ingenua non impedisce a quest'ultimo, come accade invece al soggetto nel bello, di riconoscere la differenza tra il referente sensibile esterno (la natura reale), e l'idea che egli vi attribuisce (la natura ideale), la quale è il vero e proprio oggetto del suo sentimento.⁷¹ Questo è infatti il caso che ci viene offerto dalla poesia idillica, in cui il godimento estetico della natura non oblitera nel soggetto la distinzione tra l'unità reale che precede lo sviluppo delle forme astratte della cultura – la totalità indivisa e irriflessa della natura ingenua – e la più profonda unità ideale che egli è spinto a realizzare in se stesso. In tal senso, almeno in linea di principio, il sentimento dell'ingenuo permette al soggetto di coniugare l'istanza di valorizzazione della facoltà intelligibile, propria dal sublime, con l'ideale di unificazione che promuove in lui la contemplazione estetica della natura, la quale tuttavia, diversamente che nel bello, non è considerata già in quanto termine della destinazione dell'uomo, bensì soltanto in quanto mezzo per la sua realizzazione compiuta. L'ammonizione che Schiller rivolge al «sensibile amico della natura»,⁷² dietro il quale si staglia la figura di Rousseau, mette invece in guardia contro il rischio sotteso al modo elegiaco di sentire l'ingenuo: mancando di riconoscere il carattere ideale della natura ingenua, il sentimentale ignora così che la «natura» che nel proprio sentimento riporta una vittoria sull'«artificio» non è la sua reale forma grezza,⁷³ bensì la sua trasfigurazione ideale in «armonia morale» (*moralische Harmonie*).⁷⁴ L'interesse del sentimentale verso la natura è il risultato dell'eterogenesi di un desiderio che, non potendosi soddisfare nella moralità, si rivolge alla natura come suo supplemento; ciò nonostante, nota Schiller al principio del saggio, l'integrità morale che gli enti ingenui esibiscono non va ascritta a loro «merito», poiché non è «frutto della loro scelta». ⁷⁵ Pertanto, il valore estetico che la natura ingenua ricopre per il soggetto risiede unicamente nella

⁶⁹ Cfr. SW, 694 [11].

⁷⁰ Con il che si intende prescindendo dal sublime naturale di *Sul sublime*, che in ragione della sua dialettica oppositiva tra ragione e intelletto esibisce invece un'affinità col sentimento dell'ingenuo, come si notava sopra attraverso l'esempio dell'ingenuità dei fanciulli.

⁷¹ Cfr. SW, 695 [12]: «non sono questi oggetti, bensì l'idea da essi rappresentata ciò che noi amiamo in loro».

⁷² SW, 708 [25].

⁷³ SW, 694 [11].

⁷⁴ SW, 729 [48].

⁷⁵ SW, 695 [12].



sua funzione di prefigurazione della moralità, come simbolo di ciò che gli manca perché possa godere di questa unità nel mondo degli uomini. Nell'orizzonte schilleriano, l'integrazione con la natura rappresenta la meta ultima dell'uomo soltanto a condizione che essa sia una natura ritrovata: essa è «ciò che noi eravamo», e «ciò che noi dobbiamo tornare a essere» al termine del processo di sviluppo della libertà.⁷⁶

La realizzazione di questo ideale, in campo artistico, sembra trovare la sua espressione in una seconda forma di idillio, di cui Schiller non indica alcun referente concreto nella poesia del tempo, ponendola invece come «compito».⁷⁷ Questa forma estetica futura viene presentata da Schiller come la realizzazione dell'«ideale della bellezza» (*Ideal der Schönheit*),⁷⁸ richiamando così alla mente il «bello ideale» (*Idealschöne*) in cui nell'*Educazione estetica* si rinveniva la sintesi di bello e sublime.⁷⁹ Che il riferimento sia legittimo pare confermato dai caratteri del nuovo idillio. Come infatti quest'ultimo rimanda al bello per il perfetto equilibrio tra forma reale e contenuto ideale, così esso esaudisce anche le esigenze più spirituali del sublime, prendendo a oggetto «una natura purificata sino alla suprema dignità morale»;⁸⁰ una materia, quindi, la cui esteriorità sensibile è stata a tal punto spiritualizzata dall'artista, che la sua forma si adegua compiutamente alla dimensione morale a cui il sublime allude soltanto per via negativa, e che il bello non riesce a esaurire nel proprio limite. In tal senso, Schiller afferma che nella nuova poesia il contrasto tra la realtà e l'ideale si mostrerebbe «assolutamente risolto».⁸¹ Precisamente in questa esigenza di un «movimento» dialettico tra gli opposti,⁸² nei quali si possono riconoscere il bello e il sublime, si definisce anche il concetto e la *Bestimmung* di colui al quale è affidato il compito di realizzarne la sintesi. La destinazione del sentimentale risiede invero in un «tendere» (*Streben*)⁸³ che non si configura né come un rifiuto della natura, a favore della condizione di scissione in cui l'uomo già si trova, né come un *retour à la nature*, verso una mera idea che egli attribuisce a enti non liberi, bensì in quanto trasferimento dell'idea di natura nel dominio reale della libertà umana – se si vuole, dell'antico nell'epoca dei moderni.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ SW, 750 [71]. Cfr. L. Amoroso, *Schiller e il secolo d'oro dell'estetica tedesca*, in Id., *Schiller e la parabola dell'estetica*, ETS, Pisa, 2014, p. 19.

⁷⁸ SW, 751 [71].

⁷⁹ SW, XVI, 620 [57].

⁸⁰ SW, 751 [71].

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.* La stessa «quiete» (*Ruhe*) suscitata dal nuovo idillio, precisa Schiller, sarebbe infatti una «quiete di perfezione e non di inazione», come invece è il «rilassamento» (*Auflösung*) provocato dal bello (SW, XVI, 619 [57]): una quiete dovuta all'«equilibrio» e non alla «paralisi delle forze», nella quale rischia di incorrere, in *Sul sublime*, l'amante della bellezza che rimane confinato al solo mondo dei sensi (cfr. SW, 800 [74]).

⁸³ SW, 751 [71].