

Schiller. Il “politico” e lo “storico” ai confini dell’estetica

di *Pietro Montani*

I

Il comportamento estetico come stato fondamentale dell’essere dell’uomo

Com’è noto, l’estetica di Schiller si sviluppa in un costante dialogo con la terza *Critica* di Kant. Non si è tuttavia riflettuto con sufficiente attenzione, io credo, sul decisivo ripensamento del trascendentalismo che Kant impegna in quella sede¹ e sul contributo che Schiller vi apporta, riformulando originalmente alcune tesi kantiane e spingendole fino ai limiti della filosofia critica. È verosimile, peraltro, che questo sviluppo *specifico* del criticismo non sia stato colto in tutta la sua portata a causa di alcune tenaci incomprendimenti dell’estetica di Kant, sulle quali fu forse Heidegger a richiamare per primo l’attenzione nel suo grande libro su Nietzsche e nel seminario (coevo) su Schiller, di cui solo oggi possiamo leggere la *Mitschrift* redatta da W. Hallwachs (tradotta in parte in questo volume).

Affronterò dunque la questione iniziando con due citazioni tratte dalla *Volontà di potenza come arte* – il primo capitolo del *Nietzsche*² – nelle qua-

¹ Per questo tema rimando, in particolare, all’assiduo, appassionato e chiarificante lavoro interpretativo di Emilio Garroni, di cui sono da vedere, almeno, *Estetica ed epistemologia*, Bulzoni, Roma 1976 (nuova ed. Unicopli, Milano 1998); *Senso e Paradosso. L’estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986; *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992; *Introduzione* alla trad. it. di I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999 (con H. Hohenegger); *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005. Cfr. anche F. Desideri, *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, il melangolo, Genova 2003.

² M. Heidegger, *Nietzsche*, 2 voll., Klostermann, Frankfurt a.M. 1996 (trad. it a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, nuova ed. ampliata, Adelphi, Milano 2005). È bene tener presente che la preparazione dei corsi heideggeriani su Nietzsche è sostanzialmente coeva non solo al lavoro per la stesura delle conferenze poi confluite nel saggio sull’*Origine dell’opera d’arte* (ora in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 3-69), ma anche al seminario del 1936/37 sull’estetica di Schiller (di cui si pubblicano qui in appendice alcune parti della *Mitschrift* riordinata da W. Hallwachs) e al seminario sulla *Critica del Giudizio* (semestre estivo 1936) la cui pubblicazione è prevista nel volume 84 della *Gesamtausgabe*, hrsg. v. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. Per ulteriori notizie cfr., *infra*, la nota

PIETRO MONTANI

li l'apporto di Schiller a un'estetica critica è indicato in modo tanto sintetico quanto sorprendente e ricco di implicazioni.

Si può dire che l'incidenza della *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, opera nella quale è esposta l'estetica, *ha finora avuto luogo solo sul fondamento di fraintendimenti*, un processo, questo, che è parte della storia della filosofia. *Schiller è stato l'unico* a capire cose essenziali in riferimento alla dottrina kantiana del bello e dell'arte; anche la sua conoscenza fu però occultata dalle dottrine estetiche del XIX secolo.

L'interpretazione kantiana del comportamento estetico come "piacere della riflessione" penetra in uno stato fondamentale dell'essere dell'uomo, *nel quale soltanto l'uomo perviene alla pienezza fondata della sua essenza*. È quello stato che Schiller ha concepito come la condizione dell'essenza storica – fondatrice di storia – dell'uomo³.

I corsivi delle due citazioni sono miei, ma in realtà bisognerebbe corsivare l'intero testo, tanto le affermazioni di Heidegger sono radicali, perentorie e, al tempo stesso, ellittiche se non propriamente oscure⁴.

Prima di tentare di offrire un'interpretazione dei due passi – e in particolare del secondo, ad evidenza più bisognoso di chiarimenti – sarà bene esplicitare alcuni dei presupposti su cui Heidegger si appoggia, facendo riferimento a quanto è già detto in altre parti del suo testo ma anche a quanto resta problematico e meritevole di commento perfino sullo sfondo dell'intera riflessione heideggeriana sull'estetica e sull'opera d'arte.

Muoviamo, intanto, dalla distinzione appena evocata – quella tra estetica e opera d'arte – per sottolineare che Heidegger la assume in una prospettiva del tutto divergente rispetto all'opinione della «storia della filoso-

alla trad. it. dei passi della *Mitschrift* di A. Ardivino e, di quest'ultimo, gli apparati critici in M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, in "Aesthetica Preprint", 72, Palermo 2004. Ho potuto leggere la *Mitschrift* del seminario schilleriano solo quando il presente testo era stato ultimato. Mi limito dunque a segnalare che la lettura qui proposta risulta sostanzialmente coerente con i contenuti essenziali del seminario del 1936/37, dai quali tuttavia mi discosto in alcuni punti, che potrò solo richiamare in nota.

³ Heidegger, *Nietzsche*, cit., vol. 1, pp. 107 e 113 (trad. it. cit., pp. 114 e 119).

⁴ La lettura della *Mitschrift*, naturalmente, rimuove del tutto questa "oscurità", anche se non chiarisce quanto ci si sarebbe forse potuto aspettare il confronto tra l'idea di un'«essenza storica dell'uomo», che Heidegger attribuisce a Schiller, e il concetto di storicità su cui poggia l'intera riflessione heideggeriana successiva a *Essere e tempo*. Va in ogni modo sottolineato che il seminario, rivolto a studenti principianti, si presenta come nient'altro che un'introduzione agli *autentici* problemi dell'estetica e che ciò consente a Heidegger di introdurre *excursus*, anche molto ampi, nei quali il contatto con la lettera del testo schilleriano diventa assai debole o cade del tutto. È il caso del rapporto cruciale tra lo «stato estetico» e il suo manifestarsi "in opera" nell'arte: un tema che Heidegger elabora piuttosto liberamente e non senza lasciare nel lettore la sensazione che la sostanziale problematicità con cui Schiller lo affronta resti fuori dal suo quadro interpretativo.



fia» – che infatti, leggiamo nel testo, si regge su un fraintendimento di fondo. Di che fraintendimento si tratta? Innanzitutto di questo: che l'estetica sia, appunto, nient'altro che una dottrina del bello e delle arti. Ma, in secondo luogo, anche di questo: che la riflessione kantiana sul giudizio estetico e sul «piacere della riflessione» sia sovrapponibile senz'altro alle considerazioni che la *Critica della facoltà di giudizio* (d'ora in avanti *CdG*) riserva alla questione dell'opera d'arte⁵.

La realtà delle cose – quella che la «storia della filosofia» fraintende, anzi non può che fraintendere perché essa stessa è un modo eminente del fraintendere, un'ignoranza essenziale di ciò che è genuinamente storico – può essere portata allo scoperto muovendo dal seguente presupposto, che Heidegger ha elaborato e discusso in diverse occasioni e che qui possiamo assumere, in via sintetica, facendo nostra un'annotazione manoscritta relativa al lavoro preparatorio delle conferenze dedicate all'*Origine dell'opera d'arte*, poi confluite nel testo omonimo pubblicato in *Sentieri interrotti*:

Il fatto storico che ogni estetica fondata secondo un pensiero (cfr. Kant) faccia saltare se stessa è allo stesso tempo il sintomo infallibile che, da un lato, questa interrogazione sull'arte non è contingente, ma pure, dall'altro, che essa non costituisce l'essenziale⁶.

Qui Heidegger mette in luce un tratto che le estetiche «fondate secondo un pensiero» – come quella di Kant, ma anche, possiamo aggiungere, come quella di Schiller e quella di Nietzsche – non sarebbero in condizione di esplicitare pienamente e di dominare fino in fondo: vale a dire che in esse ne va di «uno stato fondamentale dell'essere dell'uomo»; o, insomma, che l'estetica non è una dottrina regionale del bello e dell'opera d'arte ma, per usare la felice formula di Emilio Garroni, una «filosofia non-speciale»⁷, o addirittura un modo essenziale di porre il problema della filosofia (nei due

⁵ È questo un problema piuttosto spinoso, sul quale, almeno nell'ambito circoscritto del seminario schilleriano, il discorso di Heidegger non va esente da alcune difficoltà. Da un lato, infatti, egli riscontra in Schiller un collegamento essenziale tra lo «stato estetico» e il suo «essere in-opera», condizione, quest'ultima, del suo carattere «fondativo di storia»; dall'altro, però, sembra sfuggirgli (o non intende tematizzarlo) il rilevante ripensamento della questione del bello che Kant impegna nelle sezioni della *Critica del Giudizio* dedicate all'arte, introducendo il concetto decisivo (ma del tutto trascurato da Heidegger) di «idee estetiche». Su questo punto, oltre alla discussione presentata in questo lavoro (cfr. *infra*), mi permetto di rinviare alla mia *Presentazione* in H. G. Gadamer, *Scritti di estetica*, a cura di G. Bonanni, Aesthetica, Palermo 2002, ai capitoli dedicati a Kant e a Schiller in P. Montani, A. Ardovino, D. Guastini, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2006 (III ed.), e alla mia *Introduzione* in M. Carboni, P. Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2005.

⁶ Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, cit., p. 57.

⁷ Cfr., in generale, Garroni, *Senso e paradosso*, cit.



PIETRO MONTANI

sensi del genitivo) muovendo dallo «stato del sentimento» (*Zuständigkeit des Gefüls*). Del quale “stato”, a sua volta, leggiamo nel *Nietzsche* heideggeriano, tra le altre cose, le seguenti considerazioni, che sono in tutto e per tutto in sintonia con Kant (ma anche con Schiller e Nietzsche):

Nel sentimento si apre e si mantiene aperto lo stato in cui di volta in volta ci troviamo rispetto alle cose, rispetto a noi stessi e rispetto agli uomini. Il sentimento è esso stesso questo stato, aperto a sé, in cui si libra la nostra esistenza. L'uomo non è un essere pensante che in più vuole, a cui si aggiungono poi, per farlo più bello o più brutto, oltre al pensare e al volere, i sentimenti, ma l'essere nello stato del sentimento è la *dimensione originaria* di cui pensare e volere fanno parte⁸.

Possiamo ora tornare alle due citazioni da cui ho preso le mosse per cominciare a commentarle in modo più preciso. «Schiller è stato *l'unico* a capire cose essenziali a proposito della dottrina kantiana del bello e dell'arte». Heidegger scrive «l'unico» e non c'è ragione di pensare che l'espressione gli sia sfuggita. L'estetica di Kant fu sistematicamente fraintesa (a cominciare dal maggior responsabile dell'equivoco, vale a dire Schopenhauer) perché con l'eccezione di Schiller nessuno si accorse che la *CdG* era una riflessione sui fondamenti “sentimentali” dell'esser-uomo dell'uomo. Schiller capì questo fatto essenziale, che invece sfuggì allo stesso Nietzsche, vittima di un'assunzione acritica della lettura schopenhaueriana. Quale lettura? Quella, pervicacemente professata dalla «storia della filosofia» (ai tempi di Heidegger ma anche, come negarlo?, ai nostri), secondo cui il «disinteresse» del «puro giudizio estetico» non solo priverebbe l'esperienza estetica di ogni rapporto con la *praxis* complessiva dell'uomo (il «pensare e volere» di cui si dice nell'ultimo passo citato) ma avrebbe a che fare anche con l'esperienza specifica dell'opera d'arte. Fraintendimento duplice e in entrambi i casi esiziale. In primo luogo perché, come Heidegger chiarisce senza possibilità di equivoci, il «disinteresse» sta a indicare solo che il «principio di determinazione» del giudizio estetico non risiede in una qualsiasi forma di interesse in quanto consiste in null'altro che in un sentire e in un sentir-si – e cioè nella *Grundstimmung* dell'essere-aperti, per usare la terminologia heideggeriana di *Essere e tempo*, ovvero, nei termini di Garroni, nell'anticipazione estetica del senso di un'«esperienza in genere». Ma, in secondo luogo, perché la condizione del disinteresse non potrebbe in nessun modo essere trasferita, senza precisazioni di importanza capitale, nell'esperienza specifica dell'opera d'arte, nella quale entrano in gioco altre decisive determinazioni dello stato estetico⁹. Quali? La risposta

⁸ Heidegger, *Nietzsche*, cit., vol. I, p. 48 (trad. it. cit., p. 62, corsivo mio).

⁹ Ribadisco che qui la mia lettura si discosta da quella heideggeriana, secondo quanto indicato nelle note 4 e 5.



è la seguente – ma per motivarla convenientemente dovremo ora compiere un ampio *détour* nel testo kantiano e in quello schilleriano: precisamente le determinazioni che, secondo l'osservazione più impegnativa di Heidegger, pertengono alla connessione tra lo «stato fondamentale dell'essere uomo» rinvenibile nel «comportamento estetico» e «la condizione dell'essenza storica – *fondatrice di storia* – dell'uomo»¹⁰. Schiller, «unico» tra gli interpreti dell'estetica kantiana, avrebbe visto questa connessione, che in Kant non è affatto esplicita, e l'avrebbe sviluppata in proprio¹¹. Ma che significa? In che modo un pensatore dell'"estetica", se resta tale, potrebbe arrivare a concepire lo stato sentimentale dell'uomo niente meno che come "fondatore di storia"? Forse che in Schiller l'estetica farebbe «saltare se stessa» in modo ancor più radicale che in Kant? E questa radicalità sarebbe ancora interna alla metafisica (come accade in Nietzsche, stando alle conclusioni dell'interpretazione heideggeriana) o accennerebbe a qualcosa d'altro?

2

Lo schematismo della facoltà di giudizio e la condizione estetica dell'esperienza

Per rispondere a queste domande dobbiamo occuparci anzitutto del rapporto tra la riflessione kantiana sul giudizio estetico e la sezione della *CdG* dedicata alla questione dell'opera d'arte. Ho già detto che il dispositivo concettuale con cui Kant affronta e definisce lo «stato sentimentale» del soggetto umano esibito esemplarmente dal giudizio estetico non può essere trasferito, senza decisive precisazioni, nella sua comprensione critica dell'esperienza artistica. Numerosi indizi testuali mostrano infatti che qui Kant mette mano a un'ulteriore rielaborazione dei problemi fondamentali della filosofia critica che lo conduce, come cercherò di far vedere, fino ai limiti di questa stessa filosofia (un confine, si può supporre, che Schiller

¹⁰ Così nella *Mitschrift*: «also handeln Schillers Briefe von nichts anderem als vom Kunst, von ihrer metaphysischen Notwendigkeit und ihrer Geschichte-gründenden Macht» (p. 36). Nelle lezioni conclusive del seminario Heidegger esemplifica questa fondatività storica dell'arte riferendola a quella svolta nella comprensione essenziale dell'ente che si renderebbe manifesta nell'opera di Dürer (ma anticipata in Duns Scoto e in Ockham). Si tratta tuttavia di un *excursus* largamente indipendente dal pensiero di Schiller che funge qui da semplice pre-testo per un'apertura su questioni che riguardano l'interpretazione ontologica dell'arte (non è un caso, del resto, che l'altro esempio discusso da Heidegger sia l'opera poetica di C. F. Meyer, che ricorre anche nel saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*).

¹¹ Cfr. *Mitschrift*: «Trotzdem Schiller betont, dass kein Schirtt möglich sein ohne Kant, wird von ihm trotzdem eine Wendung gemacht in der Richtung auf Geschichte» (p. 38). Come si vedrà (cfr. *infra* § 3), lo stesso Kant accenna a una tale «Wendung», ma in modo solo liminare e in una prospettiva solo in parte raccolta da Schiller.



PIETRO MONTANI

spingerebbe ancora più innanzi, se dobbiamo prendere sul serio l'affermazione di Heidegger). La questione può essere affrontata in diversi modi. Qui proverò a farlo discutendo un concetto tanto centrale quanto dissimulato e, per così dire, disciolto nella compagine testuale della *CdG* che non gli dedica una trattazione speciale (per il buon motivo che l'intero testo si potrebbe interpretare come un suo interminabile ripensamento). Mi riferisco al tema di un «libero schematismo» della facoltà di giudizio, che ora si tratterà di collocare adeguatamente (e con un po' di pazienza) sullo sfondo della riflessione kantiana sull'arte.

Che lo schematismo abbia fin dall'inizio a che fare con qualcosa come l'"arte", intanto, è attestato da una celebre formulazione della prima *Critica*, che lo definisce «un'arte celata (*eine verborgene Kunst*) nel profondo dell'anima umana, il cui vero maneggio (*Handgriff*) noi difficilmente strapperemo mai alla natura per esporlo scopertamente innanzi agli occhi (*unverdeckt vor Augen*)»¹². Una formulazione su cui non si è forse riflettuto abbastanza, come se quella parola – *Kunst*, arte, o meglio "tecnica" – fosse stata usata da Kant in modo metaforico e non fosse, invece, l'indizio di un autentico problema.

Ma che cos'è lo schematismo?

Diciamo, molto in breve, che il concetto di "schema" consente a Kant di risolvere un'esigenza critica di importanza capitale: che si dia, cioè, un «terzo termine» capace di operare una mediazione tra le due fonti del tutto eterogenee della conoscenza e dell'esperienza, l'intelletto e la sensibilità, le quali altrimenti non potrebbero mai pervenire a una sintesi (è, almeno in parte, lo stesso problema – ma dovremo tornarci – che Schiller risolve con il più noto dei suoi concetti, quello di *Spieltrieb*, «impulso al gioco»). Ora, questo terzo termine presenta una difficoltà visto che per assolvere al suo compito, scrive Kant, esso «dev'essere omogeneo da un lato con la categoria e dall'altro col fenomeno».

Benché non abbia nulla di empirico, dunque – è questa, almeno, l'opzione della prima *Critica*, ma vedremo che nella terza la scena epistemologica cambia –, lo schema deve presentare al tempo stesso qualcosa di intellettuale e qualcosa di sensibile. O, se si preferisce, deve fare la spola tra il sensibile e l'intellettuale permettendone l'accordo.

Lo schema, scrive Kant «è sempre, in se stesso, soltanto un prodotto dell'immaginazione (*nur ein Produkt der Einbildungskraft*)», e tuttavia esso «è da distinguere dall'immagine (*vom Bilde zu unterscheiden*)» in quanto, piuttosto, è solo in virtù dello schema che «le immagini cominciano a

¹² I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (trad. it., *Critica della ragion pura*, a cura di G. Gentile, L. Lombardo Radice, rev. di V. Mathieu, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 166). Tutte le citazioni che seguono sono tratte dal capitolo intitolato *Dello schematismo dei concetti puri dell'intelletto*, pp. 163-70 dell'edizione citata.



diventare possibili (*die Bilder allererst möglich werden*)». Ciò significa che lo schema non appartiene all'ordine del visibile e che nessuna immagine empirica potrebbe esibirlo perché, piuttosto, è il visibile stesso che dipende da una previa schematizzazione. Quella di Kant sembra una posizione compiutamente costruttivista, ma non è così.

Kant ha infatti ben chiaro il tratto paradossale di questa situazione, che gli crea una palese difficoltà. Per dirla in modo sbrigativo: non potrei mai riconoscere un cane se non ne avessi lo schema, ma è pur vero che mi è servita l'immagine empirica di un cane (un cane in carne ed ossa o il disegno o la fotografia di un cane) per procurarmi quello schema. Ciò che fa difficoltà qui è lo statuto produttivo e *insieme* riproduttivo dello schema o, se si vuole, il carattere *cooriginario* di schema (interno) e immagine sensibile (esterna). Ma la difficoltà sta tutta nel fatto che Kant non ha ancora impegnato lo sforzo (che impegnerà solo nella *CdG*) di mettere a tema la situazione di questa cooriginarietà. E non lo ha fatto perché, in sede di *Critica della ragion pura*, è lo schema, in ultima analisi, a presentarsi come l'originario, mentre l'immagine empirica (*questa* linea che io traccio, *questi* cinque punti che metto in sequenza, *questo* cane che io vedo) tende ad assumere, pur nella sostanziale insoddisfazione di Kant, il ruolo del susseguente (come se, in altri termini, la condizione potesse pacificamente precedere il condizionato; come se ci fossero "prima" le condizioni e l'esperienza "arrivasse dopo").

Vale tuttavia la pena di chiedersi in che modo Kant si rappresenti il carattere condizionante dello schema. Il testo ci dice poco su questo punto, ma una delle definizioni di Kant ci fornisce un suggerimento rilevante. Ecco il passo decisivo: «Ora io chiamo schema di un concetto la rappresentazione di un procedimento (*Verfahren*) generale onde l'immaginazione porge a esso concetto la sua immagine». Qui si deve osservare che parlando di «procedimento» Kant modifica alquanto la formulazione precedente.

In effetti, se noi pensiamo lo schema come un «prodotto» non possiamo rappresentarcelo se non come un'immagine finita (il che, come si è visto, è contraddittorio); se invece lo pensiamo come un «procedimento» – come un "lavoro" più che come un «prodotto» – non abbiamo più bisogno di istituire una precedenza della condizione rispetto al condizionato e anzi tra i due termini comincia a profilarsi qualcosa come un rapporto di codeterminazione (di nuovo: è proprio su questa codeterminazione che lo Schiller delle *Lettere sull'educazione estetica* impegnerà il suo sforzo teorico più arduo¹³). Del resto è degno di nota che Kant utilizzi entrambe le definizio-

¹³ Cfr. F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (trad. it., a cura di G. Pinna, *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2005), lettere 19 e 20: si tratta delle due lettere sulle quali si concentra pressoché esclusivamente l'attenzione del seminario heideggeriano, che dedica invece allo *Spieltrieb* solo alcune considerazioni



PIETRO MONTANI

ni dello schema, il quale dunque, con ulteriore e notevole rafforzamento della sua natura duplice, appare al tempo stesso come un prodotto e come un lavoro, come *ergon* e come *energeia*.

La prima *Critica* è molto reticente quanto alla chiarificazione di questa duplicità. È vero, piuttosto, che Kant vi conferma il suo sostanziale imbarazzo e si lascia andare alla definizione che ho ricordato: lo schematismo «è un'arte celata nel profondo dell'anima umana, il cui vero maneggio noi difficilmente strapperemo mai alla natura per esporlo scopertamente innanzi agli occhi». Il pensiero sembra semplice e diretto, ma non lo è e anzi riproduce di nuovo la difficoltà principale insita nella natura duplice dello schema. Come potrebbe infatti un'arte – una *tecnica* che richiede «maneggio», «manipolazione» – essere anche «celata»? E che cosa precisamente dovremmo avere l'ambizione di esporre scopertamente innanzi agli occhi? E chi, infine, potrebbe nutrire questa ambizione: il filosofo critico o l'artista?

Lasciamo in sospenso queste domande e spostiamoci nella *CdG*. È solo qui, infatti, che il carattere artistico (o artificiale o tecnico) dello schematismo si sarebbe via via fatto valere nel pensiero di Kant fino a trovare una risoluzione, almeno tendenziale, nei paragrafi sull'arte. Ma per giungere a quei paragrafi Kant avrebbe dovuto compiere prima un lungo percorso, su cui è necessario soffermarsi, se non altro perché il suo primo movimento va nella direzione opposta a quella indicata, cioè verso un consolidamento della natura “interna” dello schema, benché ora non sia più in gioco uno schematismo logico e oggettivo bensì uno schematismo estetico e soggettivo, preliminare, tuttavia, sul piano trascendentale, a quello.

Va ribadito, intanto, che se la *CdG* non presenta una sezione direttamente dedicata al problema ciò accade perché l'intera opera non è che una nuova riflessione sullo schematismo. Più precisamente: una riflessione in cui lo schema non è più pensato in quanto «prodotto» ma è pensato nel suo emergere da un “lavoro” dell'immaginazione. Kant è alla ricerca di una condizione più originaria rispetto allo «schematismo dell'intelletto» e propone di riconoscerla in un «libero schematismo della facoltà di giudizio» (o «libero gioco» di immaginazione e intelletto) di cui i «giudizi riflettenti» e in particolare il «giudizio estetico», ci fornirebbero un'esemplare manifestazione empirica. Nel giudizio estetico, infatti, l'immaginazione «schematizza senza concetto» (e va osservato che nel contesto della prima *Critica* questa definizione suonerebbe come un autentico ossimoro), il suo ufficio non consistendo in nient'altro che nell'apertura di un orizzonte indeterminato di senso nel quale il sensibile “appare” (si manifesta, si fenome-

molto sintetiche, benché di grandissimo peso teorico, in sede conclusiva. Per un'accurata analisi delle *Lettere* cfr. A. Ardovino, *Il sensibile e il razionale*, in “Aesthetica Preprint”, 61, Palermo 2001; per un'ampia discussione del concetto di *Trieb* cfr. AA.VV., *Trieb: tendance, instinct, pulsion*, in “Revue Germanique Internationale”, 18, PUF, Paris 2002.



nizza) in modo tale che esso possa coordinarsi con una concettualità parimenti indeterminata (come si vedrà, questa stessa problematica ricompare in Schiller sotto il titolo di *Schein*). A meno di un tale «libero schematismo», tuttavia, nessuno schematismo intellettuale sarebbe possibile, per cui si deve concludere che un'apertura «estetica» – lo «stato sentimentale» legato al «piacere della riflessione» su cui si sofferma l'attenzione di Heidegger – precede e condiziona la conoscenza e l'esperienza effettive e che la produzione di schemi oggettivi e determinati può realizzarsi *solo* nell'ambito di una preliminare e libera istruttoria immaginativa.

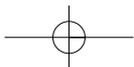
Il punto decisivo qui non sta tanto nell'aver francamente riconosciuto il primato dell'immaginazione e dell'estetico rispetto all'intelletto e al conoscitivo, sta piuttosto in un rilevante riorientamento dello sguardo critico che ora non osserva più l'esperienza dall'esterno ma si colloca consapevolmente all'interno di un'esperienza in atto¹⁴. È per questo che ora Kant non potrebbe più parlare dello schema come di una condizione dell'immagine empirica, essendo ormai tematicamente in gioco la complessa situazione in cui tra i due – immagine (esterna) e schema (interno) – si stabilisce un rapporto circolare, un andirivieni che non permette di stabilire precedenze.

In altri termini, e semplificando, l'immaginazione elabora liberamente il sensibile in modo tale che esso si offra a numerose possibili configurazioni sensate. Questo «libero gioco» può essere finalizzato al conoscere, e allora da quelle configurazioni si profileranno i tratti pertinenti di uno schema oggettivo e del concetto che lo sintetizza (il concetto di "cane" rispetto a *tutte* le diverse intuizioni sensibili che, in virtù dello schema, gli consentono di avere un "significato" – una *Bedeutung*, dice Kant, un riferimento costante al molteplice empirico). Ma quel gioco può anche essere lasciato alla sua indeterminatezza, e allora si dovrà dire che l'immaginazione non mira al *significato* e piuttosto si orienta e indugia sul *sensò*, valorizza tutte le pertinenze possibili e non ne lascia prevalere nessuna. In quest'ultimo caso l'immaginazione non è subordinata all'intelletto e anzi lo eccede. Ma non si tratta di un'eccedenza anarchica e priva di implicazioni cognitive. Si tratta piuttosto di un'eccedenza che «dà da pensare»¹⁵. Ora, è un fatto del tutto notevole che questo "dar da pensare" sia precisamente il compito che Kant attribuisce al lavoro dell'immaginazione nei passi in cui la *CdG* si sposta dal terreno (ricettivo) del giudizio estetico a quello (produttivo, poetico, artificiale) dell'opera d'arte.

Il punto è cruciale e richiede qualche ulteriore chiarimento.

¹⁴ È in questo senso che va innanzitutto inteso il ripensamento del trascendentalismo, secondo il suggerimento di Emilio Garroni (cfr. nota 1).

¹⁵ È l'espressione usata da Kant a proposito dell'opera d'arte, su cui apriremo poco oltre la discussione.



PIETRO MONTANI

In primo luogo è necessario distinguere meglio la questione del giudizio estetico da quella dell'opera d'arte. Che cos'è un giudizio estetico? Dal punto di vista della sua natura schematica (che è la sola, qui, a interessarci), si tratta di un giudizio nel quale, come si è detto, l'immaginazione schematizza senza concetto, ovvero si accorda con l'intelletto secondo un «libero gioco». Detto altrimenti, nel giudizio estetico l'immaginazione mira alla semplice «riflessione sulla forma di una rappresentazione», ovvero, come dice Kant, essa mira a far apparire la mera legalità formale (la semplice conformità a regole) secondo la quale il sensibile dà mostra di potersi accordare con le nostre facoltà conoscitive (si tratta, di nuovo, della situazione trascendentale che Schiller raccoglie sotto il concetto di *Schein*).

Il libero schematismo del giudizio estetico, in tal senso, risponde innanzitutto a un problema di ordine epistemologico mettendo in chiaro che nessuna conoscenza determinata sarebbe possibile a meno di questa indeterminata e preliminare apertura di senso. Esso inoltre tematizza criticamente, come si è detto, la posizione di un soggetto che *si sente* in rapporto con un'esperienza in corso di elaborazione e che solo a queste condizioni la va effettivamente elaborando.

Fin qui il problema dell'arte non sembrerebbe avere alcun rilievo, e anzi si potrebbe perfino sostenere che l'orizzonte epistemologico della *CdG* non perderebbe nulla della sua intelligibilità se il tema dell'arte non vi comparisse per niente. È un fatto, però, che quando Kant se ne occupa il suo vocabolario si modifica in modo rilevante. Ora infatti non si parla più di un «libero schematismo», e lo sforzo critico consiste piuttosto nel presentare il lavoro dell'immaginazione dal punto di vista di una «messa in opera», cioè da un punto di vista che pone l'accento sul suo essere *artificiale* e tecnico.

Dunque a un primo movimento verso uno schematismo estetico e soggettivo, libero e indeterminato, fa ora seguito un *secondo movimento*, in cui si ritorna al determinato, precisamente nei termini della sua artificialità. La questione dello schematismo viene così rilanciata su un nuovo piano, coglibile con chiarezza nella diversa «proporzione» secondo la quale qui ci viene presentato il rapporto di immaginazione e intelletto. Il quale rapporto non è più a tutti gli effetti un «libero gioco», riferendosi piuttosto, di volta in volta, alla «materia» (*Stoff*) manipolata o messa in opera dall'immaginazione. Una materia che Kant definisce (evidenziandone l'intima paradossalità: ma è il paradosso dello schematismo) «idea estetica»: qualcosa che coniuga *eidōs* e *aisthēsis*, intelligibile e sensibile, pensiero e immagine. Ecco la definizione di Kant: «Per idea estetica intendo quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato»¹⁶.

¹⁶ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49 (trad. it. cit., p. 149).



È possibile cogliere qui, con la più grande chiarezza, la nuova proporzione (più originaria, ho suggerito) del rapporto tra immaginazione e intelletto richiesto dallo schematismo in quanto “arte”. L’idea estetica, infatti, è il correlato sensibile di un pensiero che in nessun modo potrebbe arrivare a saturarla di concettualità. Il che significa che nel suo essere innanzitutto messa in opera (nel suo manifestarsi in un artefatto), ciò che qui l’immaginazione schematizza è l’originaria eccedenza del sensibile rispetto al pensiero concettuale il quale, al tempo stesso e proprio per questo, vi riconosce l’occasione di un lavoro che appare interminabile perché mai perfettamente adeguato.

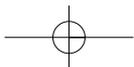
È facile vedere che questa prima definizione non fa che riproporre la questione del «libero schematismo» *sotto il profilo della sua produttività*. Nell’opera d’arte, in altri termini, l’immaginazione procede bensì a sensibilizzare concetti, ma lo fa lasciando sussistere una caratteristica eccedenza, tale per cui molti pensieri vengono convocati ma nessun concetto può candidarsi a saturare del tutto questo movimento che resta asimmetrico. Ciò significa che l’opera provoca pensiero e linguaggio, ma anche che pensiero e linguaggio restano sempre per così dire un passo indietro rispetto all’occasione sensibile che li ha messi in gioco e che non smette di metterli in gioco. Detto altrimenti: l’opera d’arte mostra esemplarmente il movimento dell’espansione della concettualità. *Essa è uno schema, di volta in volta determinato, di questo espandersi*.

Se ne dovrà concludere che l’espressione «dar da pensare» (*zu denken veranlassen*, occasionare pensiero) dev’essere presa nel suo senso più rigoroso: un nuovo pensiero non si produce in forza di non si sa bene quale miracolo autogenerativo, si produce in occasione di un arrangiamento di dati sensibili cui la tecnica dell’immaginazione (il suo essere originariamente un’ “arte”, sia pure tutt’altro che «celata») fornisce la capacità di eccedere interminabilmente il lavoro della concettualità, che non smette proprio per questo di farsene con-vocare e pro-vocare.

3

Il “soggetto” dello schematismo come “arte”

Ci si può e ci si deve chiedere che genere di “soggetto” sia quello che prende forma in questo complesso ripensamento kantiano dello schematismo. In primo luogo, come ho già detto, si tratta di un soggetto sempre già immerso nell’esperienza: ne è prova lo «stato sentimentale» che lo mantiene “aperto” (e che Heidegger, non dimentichiamolo, ha definito come una «dimensione originaria» dell’essere uomo). Ma in secondo luogo bisognerà dire che si tratta di un soggetto, per così dire, denaturalizzato, le cui facoltà prima ancora che come una pacifica “dotazione naturale” vanno pensate



PIETRO MONTANI

come «facoltà artificiali», come costrutti che egli stesso mette in azione e regola sotto la guida dell'istanza superiore della ragione, la quale a sua volta – e il punto è di importanza decisiva – presenta un'inerenza essenziale a questa “artificialità”.

Un passo capitale del § 22 ce ne darà piena conferma. Va preliminarmente osservato che si tratta del paragrafo che conclude il primo libro dell'*Analitica della facoltà estetica di giudizio* – quello dedicato al giudizio di gusto sul bello – e che si presenta come un commento (ma è molto di più: una ripresa e un rilancio della riflessione critica sul giudizio estetico) del concetto sotto cui Kant sussume, in conclusione, l'intera riflessione sul gusto: l'idea di un *Gemeinsinn*, di un “senso” o “sentimento” che abbiamo in comune e che sta a fondamento della comunicabilità universale non solo della conoscenza (il che pertiene alla definizione stessa del conoscere) ma anche dello «stato sentimentale» che, come ormai abbiamo accertato, la precede e la condiziona esteticamente:

Questa norma indeterminata di un senso comune è da noi effettivamente presupposta: lo dimostra la nostra presunzione di pronunciare giudizi di gusto. Se ci sia in effetti un tale senso comune, come principio costitutivo della possibilità dell'esperienza, o se un principio ancora più alto della ragione ne faccia per noi solo un principio regolativo, tale da produrre (*hervorbringen*) in noi innanzitutto un senso comune per scopi ulteriori; se quindi il gusto sia una facoltà naturale, o solo l'idea di una facoltà ancora da acquisire e artificiale (*künstliche*), così che un giudizio di gusto, con la sua pretesa di un accordo universale, in effetti sia soltanto un'esigenza della ragione di produrre (*hervorbringen*) una tale concordanza del modo di sentire, e il dovere, cioè la necessità oggettiva del confluire del sentimento di ognuno col sentimento particolare proprio di ciascuno, significhi solo la possibilità di divenire in ciò solidali, e il giudizio di gusto offra un esempio solo dell'applicazione (*Anwendung*) di questo principio: ciò non vogliamo, né possiamo, qui, ancora ricercare, ma per ora abbiamo solo da analizzare la facoltà del gusto nei suoi elementi e unificarli infine nell'idea di un senso comune¹⁷.

Che qui Kant stia cominciando a modificare il punto di vista critico, con un decisivo spostamento tematico dalla condizione ricettiva del gusto e del sentimento estetico a quella *produttiva, artificiale e applicativa* che a quest'ultima è indissociabilmente connessa, appare chiaro dall'intero passo e in particolare dai termini che ho posto in evidenza: *hervorbringen, künstliche, Anwendung*. In altri termini: il gioco delle facoltà di cui consiste il «senso comune» è bensì istruito dalla ragione – meglio: è un'esigenza della ragione, un suo bisogno di sensibilizzarsi –, ma proprio per questo, proprio per questa esigenza della ragione di “farsi sentire”, ora quel gioco va osservato come un processo che *dev'essere prodotto*, che necessita di qual-

¹⁷ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., § 22 (trad. it. cit., pp. 75-6).



cosa di artificiale e di esterno. Ma questo significa, infine, che *solo l'arte, e non il giudizio estetico*, può fornire l'occasione empirica di una sua esibizione.

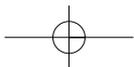
Kant non valuta fino in fondo, si direbbe, che cosa succede al soggetto trascendentale nel corso di questo spostamento del fuoco critico dall'esperienza ricettiva del giudizio estetico a quella produttiva, artificiale e applicativa dell'arte. In particolare egli non assume un punto decisivo, che pure fa emergere e ci lascia da pensare: precisamente il fatto che nell'esperienza dell'arte accade alla ragione che essa venga anticipata da qualcosa di empirico – di tecnico o artificiale – che è sempre già accaduto e da cui il soggetto che amplia e riorganizza l'esperienza (il soggetto che schematizza produttivamente) è già sempre dipendente.

Commentiamo questa notevolissima – benché non compiutamente tematizzata – apertura kantiana nel passo che meglio ce la restituisce secondo la sua paradossalità. Si tratta delle prime due definizioni dell'opera d'arte di genio, da intendere come quell'esperienza empirica che più adeguatamente esibisce la condizione produttiva, artificiale e applicativa dello «stato estetico» (o «senso comune», ma è la stessa cosa) di cui ne va a quest'altezza (che è anche la sua soglia, come ho suggerito) della riflessione estetica kantiana.

1. Il genio è un talento di produrre ciò per cui non si può dare una regola determinata, di conseguenza l'originalità dev'essere la sua prima proprietà. 2. [...] I suoi prodotti, poiché può esserci anche un non-senso originale, debbono essere nello stesso tempo modelli, cioè esemplari; e quindi, pur non sorti per imitazione, debbono però servire agli altri a ciò, cioè come criterio e regola del giudizio¹⁸.

Kant qui stabilisce una rilevante connessione tra originalità ed esemplarità, ma non ne trae tutte le conseguenze, pur indicandole con chiarezza nel testo. L'originalità va intesa in modo radicale: l'opera d'arte non si fonda su nulla di esistente. Ciò vuol dire che nessuna regola precedente può garantire che l'evento assolutamente contingente dell'opera abbia un senso. Infatti Kant dice che potrebbe essere insensato. Ma se non c'è una regola progressiva, ce ne dovrà essere una a venire: l'opera, in altri termini, è non conforme all'esistente, ma per legittimare la sua comparsa dovrà fare in modo che sia l'esistente, per così dire, a conformarsi ad essa. È questo che intende Kant quando dice che l'opera dev'essere esemplare, cioè deve «servire agli altri» come «criterio e regola del giudizio». Ma chi sarebbero questi «altri»? A quale comunità di giudicanti l'opera si rivolgerebbe per essere adottata? Kant non lo dice, ma il testo parla chiaro: nel momento del suo accadere contingente l'opera non si rivolge a una comunità effettiva, e piut-

¹⁸ Ivi, § 46 (trad. it. cit., p. 143).





PIETRO MONTANI

tosto progetta una comunità a venire. Si rivolge, cioè, al «senso che abbiamo in comune» e a *questa stessa comunanza* come a qualcosa da *produrre* (e si ricordi il § 22), anticipandone una possibile riorganizzazione. Vogliamo aggiungere l'ultimo concetto indicato ma non tematizzato da Kant? Si rivolge a una comunità *storica* in quanto, al tempo stesso, *ne fonda la storicità*.

Solo nel momento in cui l'opera *avrà costituito* questa comunità essa *sarà stata* davvero un'origine. In questo duplice futuro anteriore si annuncia una temporalità non lineare, ma storica in senso essenziale (nel senso, cioè, che Heidegger attribuisce a Schiller), che è la temporalità propria dello schematismo, anzi la sua temporalità originaria e condizionante. Noi non ci possiamo pacificamente rappresentare un soggetto che semplicemente si sente esposto al mondo, o immerso nel mondo secondo una rassicurante apertura estetica (come nel primo momento del ripensamento dello schematismo, che tematizza l'antecedenza condizionante di una tale apertura estetica e indeterminata rispetto a ogni schema determinato e oggettivo). Non ce lo possiamo rappresentare in questo modo rassicurante perché questo soggetto è in realtà già affetto da immagini costruite nei cui confronti è già sempre preso in un processo di adozione forzata – come nel caso esemplare dell'adozione del linguaggio che parliamo –, e dunque deve ritrovare il suo “proprio” in qualcosa di esterno e di artificiale. L'esperienza dell'opera d'arte sembra descrivere, tra le altre cose, anche questo movimento paradossale, questo accadere fondativo di storia.

Ripetiamolo: Kant non ha mai esplicitato un tale pensiero, che piuttosto ci lascia da pensare. Ma se Heidegger ha ragione lo avrebbe fatto Schiller, l'«unico» tra i suoi interpreti genuini.

4

La storicità dell'arte nel trascendentalismo di Schiller

Siamo ora pronti a tornare al più significativo dei due passi heideggeriani da cui abbiamo preso le mosse. Rileggiamolo corsivando la parte che ora ci investe più direttamente perché richiede di essere infine interpretata in modo esteso e unitario:

L'interpretazione kantiana del comportamento estetico come “piacere della riflessione” penetra in uno stato fondamentale dell'essere dell'uomo, nel quale soltanto l'uomo perviene alla pienezza fondata della sua essenza. *È quello stato che Schiller ha concepito come la condizione dell'essenza storica – fondatrice di storia – dell'uomo.*

Non mi soffermo sulla prima parte del passo (ormai del tutto chiara per noi) se non per far notare che qui Heidegger parla dell'«uomo» – e non dell'esserci –, il che significa che il suo enunciato intende mantenersi all'inter-





no della metafisica. Diverso è il caso della seconda proposizione, nella quale il paradigma metafisico dell'essenza sovrastorica dell'uomo è messo in questione dal richiamo alla sua, più essenziale, storicità. Si può forse supporre che il riferimento a Schiller debba essere collocato proprio su questa soglia: Schiller, in altri termini, si manterrebbe sul confine tra una considerazione ancora metafisica dell'uomo e una potente apertura nei confronti di un'altra considerazione, che intende l'essere dell'uomo come qualcosa di intimamente storico, in quanto fa parte dell'essenza dell'uomo il far accadere la storia e il dover attestare questo stesso accadere tramite una fondazione (una *Stiftung* nel senso in cui se ne parla nelle conclusioni del saggio heideggeriano sull'*Origine dell'opera d'arte*).

Occorre però ancora chiedersi dove Schiller avrebbe concepito lo «stato estetico» nei termini che sono ora oggetto della nostra interrogazione. La lettura del seminario heideggeriano del 1936/37 ci conferma che si tratta del testo che accorda alla questione dello «stato estetico» il rango di autentico problema fondamentale, vale a dire *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*¹⁹, pubblicato nel 1795 (d'ora in avanti *EE*).

Per esplicita ammissione di Schiller, il saggio epistolare poggia su «principi kantiani». Ma sono cospicue ed evidenti, per altri versi, le questioni teoriche di fondo su cui Schiller si distacca da Kant, ora per integrarlo ora per interpretarlo ora, infine, per emendarlo. Ripercorrerò alcuni passaggi di questa relativa autonomia di Schiller sottolineandone in particolare un profilo specifico – il rapporto tra lo stato estetico e i suoi aspetti «artificiali» (l'opera d'arte e lo *Schein*) –, non solo perché si tratta del tema cui in definitiva spetta il compito di mettere alla prova la tesi heideggeriana, ma anche perché, fra tutti, è quello che resta più oscillante nel complesso dispositivo teorico del testo schilleriano, che pure gli accorda in via di principio un ruolo preminente, e dunque richiede un lavoro interpretativo più circostanziato e attento.

Come ho appena ricordato, Schiller si muove esplicitamente nel contesto di una filosofia critica di cui tuttavia è interessato a forzare i limiti aprendo il trascendentale alla questione, che per lui è decisiva, della storicità insita nella *Menschheit*, nell'esser-uomo dell'uomo. Ora, la forzatura più evidente sta proprio nell'idea, centrale in *EE*, di un progetto politico (in senso ampio) di cui l'arte può farsi portatrice, o meglio di cui *solo* l'arte può farsi portatrice per ragioni che possono mostrare la loro urgenza e la loro medesima legittimità teorica solo in un orizzonte storico.

Allo sguardo critico di Schiller, infatti, appare evidente che nella modernità il gioco armonico di sensibilità e ragione si è squilibrato a vantag-

¹⁹ Il seminario heideggeriano del 1936/37, del resto, si concentra esclusivamente su questo testo.



PIETRO MONTANI

gio di una razionalità che sfigura o anestetizza le risorse specifiche dello stato estetico (il solo in cui l'uomo è compiutamente tale) e, di conseguenza, minaccia di dar luogo a un'autentica disumanizzazione.

Ma com'è potuta accadere questa rottura? La tesi di Schiller è che sia stata «la civiltà (*Kultur*) stessa a infliggere all'umanità moderna queste ferite» (EE, 33), in quanto «per sviluppare nell'uomo le sue molteplici disposizioni non vi era altro mezzo che contrapporre le une alle altre» (EE, 35). E tuttavia se è vero che un «tale antagonismo delle forze è il grande strumento della civiltà», è anche vero che «finché esso persiste non la si è ancora raggiunta» (*ibid.*) e anzi si prospetta continuamente il rischio che da strumento esso si faccia fine.

L'analisi di Schiller è chiara: l'imporsi del dominio unilaterale di una razionalità parcellizzante ha qualcosa di necessario, perché in nessun altro modo l'uomo come specie avrebbe potuto progredire se non dividendo. È accaduto, però, che lo strumento della cultura si sia inavvertitamente trasformato nel suo fine e il risultato è lo stato essenzialmente «barbarico» della contemporaneità, il degrado della sensibilità a cui corrisponde un impoverimento complessivo dell'esperienza.

Ma non si recupera l'unità distrutta per via regressiva, ripristinando uno stato precedente. Piuttosto, se la rottura è da mettere in conto all'arte – e cioè a quanto di artificiale e costruito vi è nell'esperienza umana – allora dovrà essere un'arte superiore, un supplemento di artificialità a ri-produrre (*wieder herzustellen*) una nuova unità. Questo tema emerge limpidamente nelle battute conclusive della sesta lettera, che è lecito leggere come una ripresa e una riformulazione della tesi kantiana sul carattere artificiale e sempre in via di costruzione del *Gemeinsinn*, che ho commentato più sopra:

Ma può l'uomo essere destinato per un qualsivoglia fine a dimenticare se stesso? E la natura dovrebbe poterci sottrarre per i suoi fini una perfezione che la ragione con i suoi fini ci prescrive? Dev'essere dunque falso che lo sviluppo delle singole forze renda necessario il sacrificio della loro totalità; o, se anche la legge di natura tendesse a questo, deve stare a noi il ricostruire nella nostra natura, attraverso un'arte più elevata, questa totalità che l'arte ha distrutto (EE, 37, corsivo mio).

Ma, aggiunge Schiller, questo è un compito «per più di un secolo» (EE, 38). Nel frattempo che cosa deve fare la filosofia? La filosofia non potrà intervenire come pura ragione, piuttosto essa dovrà sapersi ripensare non solo nella sua capacità di legittimare trascendentalmente quella forza o quell'impulso (*Trieb*) che, solo, può sostanziare il compito dell'«arte più elevata» di cui ha parlato Schiller (parafrasando il richiamo kantiano a «un principio più elevato» in quanto «esigenza della ragione»), ma anche nella sua capacità di indicare un ambito empirico adeguato al compito stesso. Anche



per Schiller dunque, e con accenti più forti e precisi di Kant, la ragione «deve farsi sentire». La differenza, tutt'altro che irrilevante, rispetto a Kant sta nel fatto che Schiller concepisce questa sensibilizzazione come una «forza» – è infatti un impulso, un *Trieb*, l'«avvocato» della ragione nel regno dei fenomeni (*ibid.*) – la cui azione, specificata trascendentalmente come *Spieltrieb*, impulso al gioco, *si manifesta empiricamente nell'accadere storico delle arti*, intese, come ora vedremo, in un senso molto ampio e non privo di qualche interna oscillazione (su cui tornerò nelle conclusioni).

In altri termini, se l'«esigenza più impellente» della modernità è «l'educazione del sentimento (*Ausbildung des Empfindungsvermögen*)» (EE, 40) ci si dovrà chiedere se esiste «uno strumento» attraverso cui la riabilitazione del sentire, la riscoperta della sua forza, sia in grado di riattivare le fonti genuine dell'unità dell'uomo. «Sono ora giunto», scrive Schiller nella nona lettera, «al punto cui tendevano tutte le considerazioni sinora svolte. Questo strumento è l'arte bella, queste fonti scaturiscono nei suoi modelli immortali» (EE, 40).

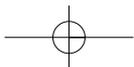
È precisamente su questa soglia, determinata da un problema di carattere storico, che Schiller potrà, senza equivoci, aprire la «via trascendentale» all'arte e alla bellezza e impegnarsi nella discussione del suo primo concetto: l'«impulso al gioco» in quanto termine medio tra impulso sensibile e impulso formale (o meglio: relazione che precede e istituisce l'uno e l'altro), evidente rielaborazione del kantiano «libero gioco» delle facoltà. Questa «via» dovrà raggiungere la solida fondazione di un programma (di lunga durata: «più di un secolo») il cui obiettivo è la legittimazione – non certo l'istituzione, che non potrebbe mai dipendere dalla filosofia, come non può dipendere dallo Stato – di quell'«arte più elevata» che, sola, può restituire l'uomo (moderno) a se stesso.

Seguirò Schiller nella sua «via trascendentale» cercando in particolare di gettare luce sulle considerazioni tutt'altro che sistematiche che EE dedica alla questione dell'arte, di cui fin da ora possiamo tuttavia assumere l'indissociabilità dal *compito storico* di ricostituirsi sempre di nuovo come luogo eminente di quell'essenziale esperienza di umanizzazione o ri-umanizzazione dell'uomo che è l'«educazione estetica».

Della lunga discussione sviluppata da Schiller sull'impulso al gioco teniamo fermi questi due punti, che rivestono il carattere di una conclusione, ancora parziale e provvisoria:

L'impulso sensibile vuole *essere determinato*, vuole ricevere il suo oggetto; l'impulso formale vuole essere *esso stesso* a determinare, vuole produrre il suo oggetto: l'impulso al gioco cercherà dunque di ricevere come esso stesso avrebbe prodotto, e di produrre così come il senso si sforza di ricevere (EE, 53).

L'oggetto dell'impulso sensibile, espresso in un concetto generale, si chiama *vita*, nel significato più ampio del termine; [...]. L'oggetto dell'impulso formale, espres-





PIETRO MONTANI

so in un concetto generale, si chiama *forma*, sia in senso traslato che in senso proprio; [...]. L'oggetto dell'impulso al gioco, presentato in uno schema generale, si potrà chiamare dunque forma vivente (*lebende Gestalt*); un concetto, questo, che serve a designare complessivamente le caratteristiche estetiche dei fenomeni e, in una parola, tutto ciò che nel senso più ampio del termine si chiama bellezza (EE, 54).

Nell'impulso al gioco è dunque in atto un'azione reciproca – una *Wechselwirkung* la definisce Schiller con termine mediato da Fichte – tra passività e attività, ricezione e produzione, vita e forma tale che esse siano in condizioni di stabilire una sorta di chiasma.

Leggiamo, ora, questo passo della lettera quindicesima, che interpola nella discussione trascendentale sull'impulso al gioco un primo esempio empirico di rilievo:

Non è la grazia e neppure la dignità quel che ci parla dal volto splendido di una *Giunone Ludovisi*; non è nessuna delle due perché è tutte e due allo stesso tempo. Mentre la divinità femminile (*der weibliche Gott*) esige la nostra devozione, la donna simile a dea (*das gottgleiche Weib*) accende il nostro amore; ma mentre ci abbandoniamo rapiti alla grazia celeste, la celeste autosufficienza ci respinge spaventati. L'intera figura riposa e abita in se stessa, creazione perfettamente conchiusa, e come fosse al di là dello spazio, senza cedimento e senza resistenza; non vi è alcuna forza che combatta con altre forze, nessun vuoto in cui la temporalità possa irrompere. Dalla prima irresistibilmente affascinati e attratti, dalla seconda tenuti a distanza, ci troviamo al tempo stesso in uno stato di suprema quiete e di supremo sommovimento, e nasce quella meravigliosa commozione, per la quale l'intelletto non dispone di alcun concetto e la lingua di nessun nome (EE, 57).

Il brano, assai bello, richiede un accurato commento.

L'opera presa ad esempio è, eminentemente, l'occasione di un'esperienza quasi pura dello *Spielraum*, dello spazio-di-gioco in cui accade il chiasma (letterale: *das weibliche Gott/das gottgleiche Weib*) di grazia e dignità, carnale e divino, sensibile e razionale. Proprio nello stesso senso in cui Hegel avrebbe parlato di «arte classica», questo gioco trova qui un perfetto equilibrio, quasi si trattasse di una pura esperienza dell'azione esercitata dal bello. *Per un verso*, dunque, è giusto dire che l'opera sensibilizza un'idea fuori dal tempo, che essa non ha un essere temporale perché, piuttosto, precede ed eccede ogni temporalità (*Zeitlichkeit*). *Per altro verso*, tuttavia, si dovrà aggiungere che questo porsi dell'opera fuori dal tempo è anche il suo dar figura a un tempo: il tempo, non più ripristinabile, della grecità, sul cui sfondo prende rilievo e assume senso il *diverso proporzionamento* tra i due termini della relazione riscontrabile nell'esperienza storica dell'arte e in particolare in quella moderna.

Proprio su quest'ultima, infatti, Schiller si mostra interessato a riflettere nella lettera successiva. Qui viene in chiaro che l'equilibrio perfetto re-





sta un'idea e che nella concreta esperienza storica (e dunque, a rigore, *anche* in quella greca) si avrà piuttosto un'«oscillazione (*Schwankung*)» dei due elementi, per cui ora prevarrà la realtà ora la forma. In altri termini: la medietà del gioco come tale definisce l'esser-uomo dell'uomo (l'idea di umanità) in quanto azione reciproca (*Wechselwirkung*) di sensibile e razionale; ma l'arte, che esibisce (o schematizza) questo gioco, lo dispone *storicamente* come un'oscillazione, come un equilibrio sempre instabile. Così, se il movimento trascendentale deve mirare a mettere in luce la relazione in quanto tale – e questo riguarda l'idea della bellezza –, storicamente diventa interessante riconsiderare i due elementi nella diversa composizione del loro rapporto.

Schiller si dedica a questa analisi nelle lettere sedicesima e diciassettesima, nelle quali il progetto politico di un'educazione estetica riprende di nuovo il primo piano. Qui si parla – senza alcuna mira classificatoria – di un'azione «rilassante» (*auflösende*: distensiva) e di una «stimolante» (*anspannende*: tensiva) della bellezza e si precisa, come del resto era già chiaro nell'esempio della *Giunone Ludovisi*, che la condizione originaria di questo rapporto è la relazione reciproca dei due nel chiasma della bellezza, la quale «deve creare rilassamento» e *insieme* «deve creare tensione» (EE, 58). Si aggiunge, però, che l'esperienza (cioè: l'arte) non ci offre esempio alcuno di una così perfetta azione di scambio, per cui si dovrà piuttosto parlare di un modo d'essere «soave» e di un modo d'essere «energico» della bellezza. Entrambi i modi, del resto, debbono cooperare alla formazione dell'unità dell'uomo, reintegrando il suo difetto di armonia o il suo difetto di energia, anche se per l'uomo acculturato della modernità il compito principale e più urgente dell'arte sembra essere quello di orientarsi essenzialmente in direzione di una risensibilizzazione della forma astratta e inaridita. Infatti «per l'uomo che vive sotto l'indulgente dominio del gusto è un bisogno la bellezza energica, poiché sin troppo volentieri egli sperpera, nella sua condizione raffinata, quella forza che ha portato con sé dalla condizione di selvaggio» (EE, 59).

A questo punto Schiller può far ritorno alla via trascendentale per rimuovere definitivamente l'ostacolo che col concetto di «impulso al gioco» era stato superato solo in modo provvisorio e ipotetico.

5 Il compimento della via trascendentale e il paragone schilleriano delle arti

In realtà la situazione è quella descritta all'inizio della lettera diciottesima:

Attraverso la bellezza l'uomo sensibile viene indirizzato alla forma e al pensiero; attraverso la bellezza l'uomo spirituale viene ricondotto alla materia e restituito al





PIETRO MONTANI

mondo sensibile. Da ciò sembra conseguire che tra materia e forma, tra attività e passività debba esserci uno stato *intermedio*, e che la bellezza ci collochi in questo stadio intermedio. [...] D'altra parte non vi è nulla di più assurdo e contraddittorio di un simile concetto, poiché la distanza tra materia e forma, tra passività e attività, tra sentire e pensare è infinita e non può essere assolutamente mediata da nulla (EE, 62).

Com'è possibile comprendere il paradosso di una mediazione al tempo stesso necessaria e contraddittoria?

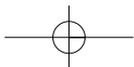
Ecco, in sintesi, la soluzione di Schiller. Nell'uomo, egli dice, si possono distinguere due diversi stati di determinabilità, passiva e attiva, e altrettanti stati di determinazione. Posto che l'impulso materiale, che è passività e ricettività, preceda quello formale, nell'uomo ci sarà uno stato di determinabilità passiva e uno stato di determinazione passiva. Prima di ogni determinazione, la sensibilità è semplice determinabilità: un'assenza di determinazione che «si può chiamare *infinità vuota*», pura facoltà di ricevere. Ora, ogni determinazione è una limitazione di questo stato di determinabilità, una sua negazione o esclusione. Ciò significa che la determinazione implica una soppressione della determinabilità, una perdita di quella vuota infinità.

Ricorrendo a un'immagine (o meglio a una simulazione) che non è di Schiller, ci si potrebbe forse rappresentare questa situazione come il primo incontro con qualcosa, con "*questo ente*" da cui sono affetto e che mi delimita per via di esclusione (escludendo cioè l'infinità di tutto ciò che avrebbe potuto occorrere al suo posto). Tuttavia, osserva Schiller:

dalla mera esclusione non potrebbe mai risultare alcuna realtà e da una semplice percezione sensibile alcuna rappresentazione, se non vi fosse qualcosa *da cui* si esclude, se la negazione non fosse riferita mediante un atto assoluto dello spirito a qualcosa di positivo e da una non-posizione non risultasse un'opposizione: questa attività dell'animo si chiama giudicare o pensare, e il suo risultato è il *pensiero* (EE, 64).

Riprendendo la nostra immagine o simulazione, ci troveremmo dunque in una situazione di questo genere: la mia pura determinabilità ricettiva è ora negata in quanto limitata dalla sensazione attuale che ricevo – diciamo: "questo ente x" –, e tuttavia se la negazione è già anche una determinazione – appunto: "*questo x*" – ciò accade solo in quanto a sua volta la sensazione attuale è già l'*oggetto* di un delimitare attivo, di un pensare, di un idealizzare: non semplicemente "*questo ente*", ma "*questo ente è...*".

Ora, è precisamente un tale movimento, al tempo stesso duplice e unitario, a fare problema per Schiller. Per un verso, infatti, dal sentire (dal "*questo*") al pensare (al "*questo è*") non c'è passaggio. Per altro verso, tuttavia, tra i due è anche necessario che si sia già sempre interpolato uno spa-





zio di mediazione, tale da permettere al pensiero di esercitare la sua azione spontanea di attiva determinazione non *direttamente* sulla sensazione. Non è necessario sottolineare che qui Schiller si sta ponendo esattamente lo stesso problema che Kant non smise mai di ripensare sotto il nome di schematismo.

Ma allora, come possiamo rappresentarci questa mediazione necessaria?

Seguiamo Schiller nei passaggi cruciali della sua fondazione trascendentale. Occorre intanto ribadire che «l'uomo non può passare (*übergeben*) direttamente dalla sensazione al pensiero» (EE, 67) in quanto i due sono opposti e irriducibili. Ciò significa che «per sostituire la passività [il sentire] con l'attività [il pensare] – il "questo" con il "questo è..." – [...] egli deve dunque *essere* momentaneamente *libero da ogni determinazione* e passare per uno stato di pura determinabilità» (*ibid.*), come se gli fosse possibile tornare a quello stato negativo di indeterminatezza nel quale potenzialmente si trovava prima che qualcosa incontrasse i suoi sensi.

Solo che questo «passo indietro» non lo riporta a una vuota infinità, a una mera virtualità priva di contenuto, bensì è tale da non disperdere la ricchezza della prima determinazione, che sarà invece mantenuta. O meglio: sarà negata nel suo essere limitazione e conservata nel suo essere apportatrice di realtà.

Il compito è dunque quello di annientare e nel contempo *insieme* conservare la determinazione dello stato, il che è possibile solo in un modo: *contrapponendogliene un'altra*. I piatti di una bilancia stanno in equilibrio quando sono vuoti, ma stanno in equilibrio anche quando contengono pesi uguali.

L'animo passa dunque dalla sensazione al pensiero attraverso una disposizione intermedia, nella quale sensibilità e ragione sono *contemporaneamente* attive, e tuttavia proprio perciò annullano (*aufheben*) reciprocamente la loro forza determinante e, attraverso un'opposizione fanno sorgere una negazione. Questa disposizione intermedia, in cui l'animo non è necessitato né fisicamente né moralmente ed è tuttavia attivo in ambo i modi, merita eminentemente di essere chiamata una disposizione libera e, se si chiama fisico lo stato di determinazione sensibile, ma logico e morale lo stato di determinazione razionale, allora bisogna chiamare *estetico* questo stato di determinabilità reale e attiva (EE, 68).

In altre parole, lo stato di determinabilità estetica ha in comune con la prima determinabilità solo la mancanza di una determinazione ma, a differenza di quella, che è «infinità vuota», la determinabilità estetica è reciproca *Aufhebung* di determinazioni, equilibrio di determinabilità opposte e quindi, come i due piatti pieni di una bilancia, infinità piena, determinabilità reale. Secondo la nostra immagine o simulazione: non "questo ente"



PIETRO MONTANI

e nemmeno “questo ente è...”, bensì “l’ente in genere è” (o, come meglio si vedrà, “*l’ente in genere viene portato nel suo apparire*”).

In un certo senso, qui Schiller non ha fatto altro che riformulare il kantiano «libero schematismo della facoltà di giudizio», cioè la relazione indeterminata delle facoltà dell’animo (intelletto, ragione, immaginazione) che il giudizio estetico pone e mantiene in un rapporto libero; ma l’ha riferito alla costituzione dell’esser-uomo dell’uomo, trovando che questa è, in ultima analisi, *una costituzione estetica*.

Questa conclusione viene ribadita, in modo più piano, nell’importante nota posta in conclusione alla lettera ventesima, nella quale leggiamo:

Tutte le cose che possono presentarsi nell’apparenza fenomenica possono essere concepite sotto quattro diversi rapporti. Una cosa può rapportarsi direttamente al nostro stato sensibile (alla nostra esistenza e al nostro benessere); questa è la sua qualità *fisica*. Oppure può rapportarsi all’intelletto e procurarci una conoscenza; questa è la sua qualità *logica*. O può rapportarsi alla nostra volontà ed essere considerata come oggetto di scelta per un essere razionale; questa è la sua qualità *morale*. O infine si può rapportare alla totalità delle nostre diverse forze, senza essere un oggetto determinato per una sola di esse; questa è la sua qualità *estetica*. [...] Perciò vi è un’educazione alla salute, un’educazione alla comprensione intellettuale, un’educazione alla moralità, un’educazione al gusto e alla bellezza. Quest’ultima ha come intento quello di formare il complesso delle nostre forze sensibili e spirituali nella più grande armonia possibile (EE, 102).

Lo stato estetico, dunque, assume *l’intero movimento del fenomenizzare*, esso è la condizione per cui *le cose in generale* (la loro determinatezza “in genere”, si potrebbe dire)²⁰ vengono portate nella presenza e nell’apparire. Ma questo movimento, a sua volta, altro non è che la restituzione complessiva dell’uomo alla sua «umanità», all’insieme armonico delle sue forze o meglio, come fa osservare Schiller nella lettera ventunesima, alla «libertà di essere quel che deve» (EE, 69).

Cosicché la bellezza, benché non miri a nessun risultato determinato per l’intelletto e per la volontà, benché non realizzi alcuno scopo definito e risulti, in ultima analisi, «inadatta a render saldo il carattere e a illuminare la mente», ha nondimeno il potere di raggiungere «qualcosa di infinito»,

²⁰ La formulazione è solo apparentemente un ossimoro. Vale la pena di osservare che anche Kant, cercando di pensare lo stesso problema, parla di una «disposizione all’accordo delle facoltà conoscitive» che sia la «più favorevole» «rispetto a una conoscenza [di oggetti dati] in genere» (*Kritik der Urteilskraft*, § 22; trad. it. cit., p. 74), vale a dire di un’esperienza “precategoriale” della determinatezza in quanto orizzonte di senso o condizione estetica dei significati determinati (cfr., *supra*, la discussione sullo «schematismo della facoltà di giudizio»). Cfr., su questo punto, Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., che riformula in modo originale, e definitivo, il problema.

e precisamente «il più grande dei doni, il dono dell'umanità». Per questo suo potere di restituire all'uomo «ogni volta di nuovo» quell'umanità che egli non fa che mettere a rischio per il solo fatto di doversi determinare (nel conoscere, nel volere, nel sentire puro e semplice), la bellezza, conclude Schiller, merita di essere chiamata «la nostra seconda creatrice» (*ibid.*).

Ma in che modo qualcosa che pertiene all'uomo in quanto uomo gli dovrebbe anche essere «restituito (*zurückgegeben*) ogni volta di nuovo (*jedesmal aufs neue*)»? Come dobbiamo intendere questo circolo tra il carattere originario e il carattere secondario dello stato estetico e della bellezza?

Alla domanda si può rispondere solo ripensando in modo più appropriato il tema progettuale di *EE*, quello dell'educazione estetica: l'esser-uomo dell'uomo non è tanto uno *stato* quanto un *compito storico*; un compito paradossale (fondato com'è su un «dono») e, come dirà Schiller nell'ultima lettera, «una strada che non ha fine» (*EE*, 87). Il circolo di trascendentale (l'estetico come condizione) ed empirico (l'estetico come compito storico) occupa, del resto, con chiarezza le ultime riflessioni del testo schilleriano, volte a interrogare e a illuminare la relazione tra lo stato estetico in quanto condizione nella quale soltanto, secondo le parole di Heidegger, «l'uomo perviene alla pienezza fondata della sua essenza» e il suo essere, in modo ancor più essenziale, «la condizione dell'essenza storica – fondatrice di storia – dell'uomo».

Noi ci siamo già aperti la strada per la comprensione di questo nesso quando abbiamo fatto notare che lo stato estetico assume *l'intero movimento del fenomenizzare*, è la condizione per cui l'ente in generale – un "mondo", si potrebbe dire – viene portato nella presenza e nell'apparire. Ma ora, prima di toccare quest'ultimo passaggio di *EE* – il cui nucleo sarà fenomenologico in senso rigoroso, sarà cioè costituito da una riflessione sul concetto dell'apparire (*Schein*) –, dobbiamo passare in rassegna le tesi che Schiller a questo punto ritiene di poter esporre affrontando per l'ultima volta la questione dell'arte. Più precisamente: la questione del potere formativo non banalmente pedagogico che l'opera d'arte *moderna* può e deve far mostra di possedere proprio perché se n'è guadagnata il diritto grazie a quel movimento di circolazione tra il trascendentale, lo storico e il politico che è l'autentico oggetto di *EE*, la "cosa" che Schiller si sforza di pensare.

Si noterà, intanto, che la definizione del compito educativo che spetta all'arte si modifica in modo sensibile nel corso dell'approfondimento trascendentale impegnato da Schiller, come se il problema della storicità dell'opera dovesse essere rimodulato riguadagnando via via l'altezza teorica adeguata.

È precisamente questo il modo in cui vanno comprese le ultime osservazioni di *EE* sull'arte, di cui ora riporterò il passo centrale: non come considerazioni marginali, o come tesi da leggere sullo sfondo del gusto dell'autore o della sua poetica, bensì come un modo di cogliere *in un artefat-*

PIETRO MONTANI

to il gioco della reciproca *Aufhebung* di senso e pensiero che è l'essenza dello stato estetico. Un gioco che sarebbe esperibile se nell'opera fosse "in opera" un'azione reciproca che al tempo stesso supera e conserva, ovvero trascende *dall'interno* i limiti che sono propri a ciascuna singola forma d'arte.

Da un punto di vista generale, come già si è visto e come Schiller qui ribadisce, l'opera d'arte dovrebbe lasciarci in una condizione di «equanimità» (*Gleichmütigkeit*), vale a dire in uno stato di libero potenziamento reciproco delle facoltà – o «forze», come Schiller preferisce dire – che si manifesta come massima quiete e massimo movimento. Tuttavia questa idea si realizza nell'esperienza secondo gradi più o meno alti di approssimazione, nonché – ed è questa la principale novità – in modo diverso a seconda della diversità delle arti. Nella musica, per esempio, il primato spetterà al sentire, nella plastica all'intelletto e così via.

Niente di originale, fin qui: com'è noto il secolo XVIII è ricco di queste distinzioni e paragoni, che vanno di pari passo con l'idea di un sistema delle arti e di una loro gerarchia. L'originalità sta piuttosto in questo: che Schiller non pensa affatto a un sistema e a una gerarchia quanto a uno *stato di commutabilità tra le diverse arti* che si realizza, però, solo nelle grandi opere e anzi è il segno della loro eccellenza. Ma ascoltiamo Schiller:

Anche la musica più spirituale ha, *attraverso la sua dimensione materiale*, un'affinità coi sensi più grande di quanto la vera libertà estetica tolleri; [...] anche la poesia più riuscita partecipa degli arbitrari e contingenti giochi dell'immaginazione, in quanto suo *medium*, sempre più di quanto lo consenta l'interna necessità del bello autentico, e anche la scultura più eccellente, e questa forse più di tutte, *per la determinatezza del suo concetto* confina con la serietà della scienza. Tuttavia queste particolari affinità si perdono man mano che un'opera appartenente a questi tre generi raggiunge un grado più elevato, ed è una conseguenza necessaria e naturale del loro compimento che, senza spostamento dei loro confini oggettivi, *nell'effetto che esercitano sull'animo* le diverse arti diventino sempre più simili tra loro. La musica nella sua massima raffinatezza deve farsi figura e agire su di noi con la potenza quiete dell'antico; l'arte figurativa nella sua massima perfezione deve diventare musica e commuoverci con un'immediata presenza sensibile; la poesia nella sua elaborazione più perfetta deve afferrarci potentemente, come la musica, ma al tempo stesso deve, come la plastica, circondarci di una serena chiarezza. Lo stile compiuto in ogni arte si manifesta nel fatto di riuscire a togliere i limiti specifici senza però annientare insieme gli specifici vantaggi, e di conferirle un carattere più universale attraverso un uso saggio della sua peculiarità (EE, 71-2).

Bisogna sottolineare che qui Schiller non sta affatto anticipando qualcosa come il wagneriano *Gesamtkunstwerk*. Non è in gioco una gerarchia delle arti che culmina nell'opera d'arte totale intesa come fusione e indistinzione delle forme garantita dal superiore trascinarsi emotivo della musica.



È in gioco piuttosto una notevole definizione dell'eccellenza di ciascuna forma artistica – l'eccellenza "educativa", quella che meglio esercita il compito di rimettere in movimento la *Wechselwirkung* di sensibilità e ragione – da intendere come una capacità di uscire dai propri confini mostrando tuttavia dall'interno questo movimento di autotrascendenza e dominandolo con la forma.

È certo che sarà Nietzsche a portare alle estreme conseguenze e con assoluto radicalismo un tale pensiero dello stile, ma già Schiller vede con chiarezza che proprio in questo trattenere in una forma di volta in volta specifica il gioco di commutazione delle diverse componenti dello stato estetico – senso, intelletto, immaginazione e ragione – consiste l'autentico impegno pratico e conoscitivo della grande arte, contrapposto a ogni possibile funzione «istruttiva e correttiva», che viene infatti stigmatizzata nelle battute finali della ventiduesima lettera.

La questione dell'arte trova compimento (un compimento che resta tuttavia penalizzato da alcune oscillazioni irrisolte) in queste osservazioni, ma il tema dell'educazione estetica può tornare ora in primo piano, collocandosi da ultimo all'altezza che la via trascendentale ha ormai imposto alla riflessione. Schiller la ripresenta in sintesi all'inizio della ventitreesima lettera: il passaggio dallo stato passivo del sentire a quello attivo del pensare e del volere non avviene altrimenti che attraverso uno stato intermedio di libertà estetica, il quale, benché nulla decida a proposito della conoscenza e del dovere, è nondimeno condizione necessaria di ogni conoscere e di ogni deliberare pratico. Di più: «Attraverso la disposizione d'animo estetica si inaugura l'attività spontanea della ragione già sul terreno della sensibilità, la forza delle sensazioni è spezzata già all'interno dei propri confini» (EE, 74). Con ciò è chiarito in modo definitivo il problema dell'educazione e della cultura estetica: il loro compito è quello di «sottomettere l'uomo alla forma anche nella sua vita puramente fisica» (*ibid.*), perché è nel sensibile che può e deve avere inizio la vita morale, è nello stato passivo che può e deve cominciare l'attività morale.

Se dunque l'educazione estetica altro non è che questa (interminabile) ripresa della ragione dall'interno del sensibile, allora il recupero di una condizione essenziale dell'esser-uomo nell'ambito di un progetto educativo (il *divenire-uomo*, si potrebbe dire) si lascerà pienamente intendere attraverso il chiarimento teorico dello spazio più adeguato per una tale disciplina. È quanto Schiller farà nelle lettere dalla ventiquattresima alla ventisettesima, e ultima, trovando che questo spazio, coincide con l'orizzonte dell'«apparenza» (*Schein*) prima ancora che con l'esperienza dell'arte. È in questo orizzonte, allora, che si dovrà infine poter riconoscere la più compiuta fondazione del nesso, indicato da Heidegger, tra stato estetico e storicità dell'uomo.





PIETRO MONTANI

6

Oltre l'arte, il dominio dello *Schein*

Nella lettera ventiquattresima, Schiller propone una scansione in tre gradi di sviluppo – materiale, estetico, morale – relativi sia al singolo uomo che al genere umano. Nessuno dei tre può essere disatteso per intero e nemmeno il loro ordine di successione: nello stato materiale, infatti, l'uomo subisce la potenza della natura, se ne libera nello stato estetico, la domina in quello morale. Naturalmente non avrebbe senso parlare di questi tre gradi separatamente, secondo una scansione discreta, come se ci potesse essere un “mondo naturale” abitato dall'uomo *prima* dello stato estetico. Si dovrà dire, allora, che la scansione acquista senso non sotto il profilo trascendentale ma sotto un profilo antropologico. Sotto un profilo, cioè, in cui assume rilievo non tanto la *condizione* estetica – che non potrebbe mai mancare – quanto la sua *articolazione*; non lo stato estetico come tale, quanto il suo terreno e il suo grado di sviluppo, cioè l'attitudine ad esercitarlo facendone autentica cultura.

Ciò chiarito, si può allora dire che nello stato di natura per l'uomo il mondo «è semplicemente destino, non ancora oggetto» (EE, 76). In questa situazione «inutilmente la natura fa sfilare la sua ricchezza e la sua varietà davanti ai suoi sensi [*lässt... vorüber geben*: è uno “sfilare” o uno “scorrere” perché il molteplice sensibile non riesce ancora a prendere figura in uno stabile apparire]; egli non vede nella sua splendida abbondanza altro che la sua preda, nella sua potenza e grandezza nient'altro che un nemico» (*ibid.*). È questo uno stato in cui l'uomo si precipita sugli oggetti oppure ne è incalzato: in entrambi i casi il mondo sensibile non è tenuto a distanza ma incombe sull'uomo in un rapporto oppressivo di contatto (*Berührung*) o di contiguità. Inoltre, restandogli ignota la propria dignità, l'uomo non la riconosce in altri, per cui «non scorge mai l'altro in sé, ma solo se stesso negli altri» (*ibid.*). Non è capace, insomma, di distanziarsi dalla pressione delle cose, così come non è capace di decentramento, distanziandosi da sé.

L'uomo – ricordiamolo – non è mai stato interamente in questo rozzo stato di natura. Tuttavia, dice Schiller, a questo stato non è neppure mai del tutto sfuggito. Ora, questa proiezione di un tratto trascendentale in un quadro antropologico serve a Schiller per introdurre un'altra immagine, parallela a quella del mondo-destino e della natura-contatto. Precisamente l'immagine di un'irruzione della ragione nell'uomo *prima* che di essa si diano per intero le condizioni per diventare principio della sua umanità: cioè prima che questa irruzione sia stata preparata dallo stato estetico.

Che cosa vuol mostrare qui Schiller? Innanzitutto gli effetti distorcenti di una ragione non mediata (o non sufficientemente mediata) dallo stato estetico; ma anche, facendo da *pendant* alle osservazioni presentate nella sesta lettera, dove era in questione l'aspetto progressivo ed emancipativo





del progetto della ragione, il lato costrittivo e disumanizzante di quel medesimo progetto. In una situazione di questo tipo, infatti, invece di rendere l'uomo libero e indipendente, la ragione lo precipiterebbe nella più terribile schiavitù. Il passo, di grande forza, va riportato ampiamente:

Nel mezzo della sua animalità lo sorprende la tensione verso l'assoluto, e poiché in questo stato di ottusità tutti i suoi sforzi vanno alle cose materiali e temporali e sono limitati semplicemente dalla sua individualità, così da quell'esigenza viene indotto soltanto ad allargare all'infinito la sua individualità, anziché astrarre da essa, ad aspirare, invece che alla forma, a una materia inesauribile, invece che all'immutabile a *un eterno mutamento e ad una assicurazione assoluta della sua esistenza temporale*. Il medesimo impulso che, applicato al suo pensiero e alla sua azione, dovrebbe condurlo alla verità e alla moralità, se riferito alla sua passività e al suo sentire non produce altro che un desiderio senza limiti, un bisogno assoluto. [...] Senza guadagnare da questo tipo di manifestazione della ragione qualcosa per la sua umanità, egli perde soltanto la felice limitatezza dell'animale, di fronte al quale ha ora soltanto il non invidiabile vantaggio di *perdere, nell'aspirare alla lontananza, il possesso del presente, senza tuttavia cercare in tutta la sconfinata lontananza altro che il presente* (EE, 78, corsivi miei).

In questo passo di eccezionale potenza visionaria compaiono, per contrasto, elementi dello stato estetico che fin qui si erano fatti valere solo in modo intermittente e sprovvisto di un'autentica definizione teorica: se il progetto della ragione potesse irrompere *direttamente* nella natura sensibile e animale dell'uomo quest'ultima aspirerebbe a un'«assicurazione assoluta» tale da comportare la conseguenza esorbitante di una perdita di possesso *e* del mondo *e* del tempo. L'uomo, in altri termini, sarebbe estromesso da ogni possibile comprensione della propria finitezza e, con questa, del tempo e della storia.

Nella venticinquesima lettera questa ricognizione prevalentemente antropologica trova la sua risoluzione mostrandosi come una via d'accesso per raggiungere di nuovo lo stato estetico e la bellezza sotto il profilo che da ultimo interessa Schiller: il dominio dell'apparire (*Schein*) e di una cultura dell'apparire.

Torniamo allo stato puramente fisico, quello in cui l'uomo patisce il mondo in modo solo sensibile: egli stesso qui è nient'altro che mondo e quindi per lui non vi è ancora *un* mondo. Solo la condizione estetica («riflettente» precisa qui Schiller) lo mette a distanza da quel puro sentire, e dunque accade all'uomo l'esperienza straordinaria di separarsi da ciò in cui resta tuttavia immerso: è così che, al tempo stesso, gli appare un mondo ed egli appare a se stesso come un soggetto. Questo distanziamento consente l'azione della forma che si proietta sul fondo instabile delle cose (sul loro fluire), il quale ora acquista figura. Ciò che fin qui dominava l'uo-



mo come mero potere e come destino, sta ora di contro al suo sguardo come oggetto.

Qui Schiller descrive il processo di un distanziamento dalla contiguità passiva nei confronti delle cose, tale che queste assumono infine l'oggettività di un mondo. Ma Schiller non ha dimenticato che questa oggettivazione è tributaria di una condizione più originaria di appartenenza, una condizione in virtù della quale l'oggetto non è stato ancora rivoltato e posto di contro a un soggetto, ma *semplicemente è apparso*, si è lasciato portare nell'apparire, e dunque non è ancora oggetto in senso pieno ma *Schein*, condizione fenomenica evidente ma diffusa, esemplarmente manifestata dalla bellezza.

È questo il nuovo modo in cui ora Schiller pensa la connessione tra stato estetico e bellezza. La bellezza è bensì l'oggetto dello stato estetico ma al tempo stesso essa è «uno stato della nostra soggettività» (EE, 81), anzi è lo stato per eccellenza della nostra soggettività. La bellezza «è forma poiché la contempliamo, ma al tempo stesso è vita, poiché la sentiamo. In una parola: essa è il nostro stato e il nostro atto» (*ibid.*).

Detto altrimenti, nell'esperienza della bellezza il mondo non ci sta di contro come oggettività ma ci viene incontro, ci si apre lasciandosi liberamente portare nel suo apparire. Questo apparire è preliminare a ogni oggettivazione: esso è, dice Schiller, opera del nostro libero riflettere (e dunque è già attività, idealità), ma si tratta di un riflettere che si fonde completamente col sentire, che non deve abbandonare il mondo sensibile ma piuttosto *riceverlo immediatamente come forma* (come determinatezza "in genere", per riprendere, ma con maggiore perspicuità, la formulazione apparentemente ossimorica che abbiamo già utilizzato²¹).

Ora, è proprio su *questo* concetto dell'apparenza che si concentrano le ultime due lettere. Qual è, si chiede Schiller, il fenomeno attraverso il quale al selvaggio si annuncia l'ingresso nell'umanità? È lo stesso presso tutti i popoli: il piacere per l'apparenza, l'inclinazione al gioco (in senso empirico) e all'ornamento. Ma non si tratta solo di un rilievo antropologico: infatti, nota Schiller, l'indifferenza nei confronti della realtà e l'interesse per l'apparenza coincidono con un *ampliamento dell'umanità* (una *Erweiterung*: un dispiegamento dell'esser-uomo in quanto apertura di un *mondo proprio* dell'uomo), e ciò accade, egli aggiunge, perché se «la realtà delle cose è opera delle cose, l'apparenza delle cose è opera dell'uomo, e un animo che gode dell'apparenza già non trova più piacere in ciò che riceve ma in ciò che fa» (EE, 83).

Questo punto è essenziale per comprendere l'apertura alla storia (nel senso indicato da Heidegger) presente nel concetto di *Schein*. Qui viene a

²¹ Cfr. la nota 20.



pieno chiarimento la definizione molto suggestiva, ma rimasta ancora in parte oscura, che Schiller aveva dato in precedenza quando, discutendo del rapporto reciproco tra impulso sensibile e impulso alla forma, aveva parlato, in termini ancora ipotetici, di una disposizione a ricevere come si sarebbe prodotto e a produrre così come il senso aspira a ricevere. Questa relazione annunciava in quella sede lo *Spieltrieb*, l'impulso al gioco: ora la possiamo pienamente comprendere in termini di stato estetico e di esperienza della bellezza come piacere che si lega all'apparire, e possiamo intendere l'apparire nel suo senso più radicale, cioè come *l'apertura originaria di un mondo proprio dell'uomo, come il dischiudimento di uno spazio di libertà che si dispone sempre di nuovo all'incrocio tra il ricevere e il produrre*, e di cui è l'uomo a farsi responsabile, riconoscendovisi pertanto come uomo storico²².

Per questo Schiller si preoccupa, nelle sue ultime considerazioni, di liberare completamente il concetto di apparenza dalle interpretazioni che lo intendono come illusione o simulazione e lo contrappongono alla realtà e alla verità. Se l'apparenza è il proprio dell'uomo, ogni suo allargamento, purché tenuto nei confini che gli sono propri, purché l'apparenza si mantenga schietta e autonoma, non può che allargare la libertà e la responsabilità dell'uomo, cioè incrementare il mondo in quanto mondo dell'uomo.

È così che la via trascendentale alla bellezza, una volta evidenziato il suo più perspicuo e generale profilo fenomenologico nel concetto di apparenza, si ricollega, da ultimo, al progetto storico-politico di educazione estetica (non senza perdere di vista, tuttavia, la questione specifica dell'opera d'arte in quanto tale). Dev'essere infatti chiaro che il compito di ricostruire l'integrità dell'uomo non risponde all'esigenza genericamente umanistica di un ideale di compiutezza e organicità, ma significa innanzitutto ed essenzialmente restituire l'uomo alla condizione di farsi responsabile del mondo che gli è proprio. Una condizione che consiste nell'assumere liberamente il dominio dell'apparire – che la natura gli ha donato ma di cui lui e lui solo è l'autentico responsabile – e nell'elaborarlo secondo un'interminabile *Erweiterung* di cui l'opera d'arte è, certo, un elemento eminente, ma

²² È proprio sul tratto della «libertà» che Heidegger pone con più continuità l'accento nel seminario schilleriano, come per esempio in questa definizione riepilogativa: «Es war darin die Rede von der *Vollständigkeit* des menschliches Wesens. Sinnlichkeit und Vernunft werden hier zur *Einheit* ihrer Selbstständigkeit gebracht. Sinnlichkeit und Vernunft in ihrem Verhältnis: sollen *frei* werden. Die Führung zu dieser Freiheit, ist die Führung zum *geschichtlichen* Zustand» (p. 97). Assai meno chiara, come ho già detto, appare la connessione tra questa libertà trascendentalmente fondata e il compito educativo dell'arte e della cultura dello *Schein*, su cui Heidegger innesta spesso considerazioni che eccedono del tutto la lettera del testo schilleriano e riecheggiano piuttosto le tesi che egli aveva sviluppato in quel lasso di tempo nel saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*.





PIETRO MONTANI

non l'unico o il più specifico, come invece alcune affermazioni iniziali di *EE* lasciavano intendere.

È certo, per concludere, che Schiller non arriva a pensare la storicità dell'opera d'arte (né potrebbe) nei termini "eventuali" di Heidegger, ma è altrettanto certo che il problema di una fondazione storica è indissociabile dalla comprensione della sua via trascendentale allo stato estetico e delle sue stesse oscillazioni sul progetto "educativo" e politico in senso ampio, che ora viene francamente attribuito all'arte (con indicazioni straordinariamente fini, come la tesi dello sconfinamento delle forme), ora viene esteso alla cultura dello *Schein* (con un certo indebolimento di quelle stesse indicazioni e della loro pregnanza politica).

Ma si tratta, infine, di un'oscillazione non del tutto ingiustificata: come se Schiller avesse visto con anticipo che la condizione moderna dell'esperienza artistica avrebbe finito per comportare al tempo stesso un'inclusione nell'estetica (l'arte come interpretazione storica dello stato estetico) e un superamento di questo rapporto di inclusione (lo *Schein* come condizione di "estetività diffusa", sempre sul punto di "precipitare" in opera in senso stretto, con quegli effetti di dispersione, indebolimento e indeterminazione che la tarda modernità ha imparato da tempo a considerare tra i fenomeni salienti della cultura estetica).

