

La compassione e il sublime tragico: tra Mendelssohn e Schiller

di *Elisabetta Gri*
gri.elisabetta@gmail.com

After a brief analysis on the Kantian influence on Schiller's aesthetics, the paper will mainly focus on the themes concerning together Mendelssohn's and Schiller's philosophy in the discussion on compassion and the role of art into moral. Topics that will give the opportunity to investigate the strict relation between aesthetics and morality, particularly in the tragic art.

Nel configurarsi dell'estetica come disciplina autonoma, a seguito della pubblicazione nel 1750 dell'*Estetica (Aesthetica)* di Baumgarten, il rapporto che intercorre tra estetica e morale è senz'altro essenziale.

In questa prospettiva si inseriscono la filosofia di Mendelssohn e il pensiero di Schiller. Nel considerare la relazione tra questi due autori, certamente prestando attenzione al passaggio attraverso la filosofia kantiana, si rifletterà attorno al concetto di sublime e all'applicazione di questo all'arte tragica; in particolare, verrà data rilevanza al ruolo del sentimento della compassione, cruciale nell'esperienza del sublime patetico schilleriano. In tal senso, si vedrà come sia a tutti gli effetti riscontrabile un'influenza mendelssohniana nelle opere di Schiller, anche se soltanto implicitamente. Comune a entrambi è infatti l'intento di conciliare il piacere estetico con una funzione morale dell'arte, pur rispettandone l'autenticità e il carattere di pura espressività: è qui che la compassione si mostrerà spontaneamente come il sentimento più efficace per permettere il perfetto incontro fra estetica e morale.

1. Schiller e la rilettura del sublime kantiano

Nel rileggere l'estetica kantiana, Friedrich Schiller cerca di sopperire a quello che ritiene essere un aspetto problematico, ossia l'assenza di un fondamento oggettivo della bellezza, mediante il quale poter distinguere tra ciò che è bello

e ciò che non lo è. Il risultato di questo proposito, sebbene non si realizzò mai in modo del tutto esplicito, trovò espressione negli scritti di estetica, in particolare nelle lettere indirizzate all'amico Körner nel 1793 e note col nome di *Callia o Della Bellezza (Kallias Briefe)*¹.

Di Kant, Schiller condivide l'idea che l'esperienza estetica non abbia carattere cognitivo, tuttavia non intende affatto eliminare il ruolo della ragione nel suo progetto di oggettivazione del giudizio estetico: essa concorrerà nel trovare un principio secondo il quale un oggetto possa risultare bello al di là del giudizio sull'oggetto stesso in quanto bello. Se per Kant il giudizio di gusto non coinvolge direttamente la ragione ed è privo di riferimenti a concetti determinati, per Schiller la bellezza andrà ricercata non nella ragione teoretica, ma nella ragione pratica, e quindi nell'autonomia e nella centralità del soggetto che prevede la possibilità di azioni libere e non libere. Questa centralità è intesa come un coinvolgimento del soggetto "intero", considerato secondo la sua duplice natura di essere sensibile e intelligibile.

Nel rapporto con l'eredità kantiana emerge dunque la rilevanza che Schiller attribuisce alla sfera pratica: a differenza della soggettività kantiana, che partecipa all'esperienza del bello mediante la sola contemplazione, il soggetto schilleriano vi partecipa in maniera più diretta. Per Schiller, il bello esercita un'attrattiva sul soggetto poiché, come sostiene Giovanna Pinna, «esso rimanda attraverso la sua configurazione sensibile alla nostra struttura interna, evoca [...] la nostra libertà»². Bellezza e libertà sono, quindi, ancor più che in Kant, intimamente connesse.

Schiller, ponendo la necessità di trovare un fondamento oggettivo sensibile del bello, ritiene che il suo principio vada ricercato nella struttura sensibile degli oggetti: la bellezza consiste perciò in una proprietà che è, ad un tempo, oggettiva e sensibile. Il bello è l'oggetto sensibile la cui forma svela la forma

¹ Cfr. F. Schiller, *Callia o della bellezza* (1793), a cura di A. Negri, Armando Editore, Roma 2005, p. 249. Per quanto riguarda il rapporto epistolare con Körner e l'incontro di Schiller con il pensiero kantiano, si veda qui anche L. Amoroso, "Schiller interprete di Kant", in A. L. Siani e G. Tomasi (a cura di), *Schiller lettore di Kant*, ETS, Pisa 2013, p. 11.

² G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 40.

della libertà del mondo intelligibile e in natura rappresenta la libertà e l'autonomia: la bellezza è "libertà o autonomia nel fenomeno"³.

In relazione a questa centralità del soggetto, a Schiller rimane da mostrare quale sia il ruolo della contemplazione estetica. In altre parole, occorre stabilire se un oggetto risulta bello poiché il soggetto che lo contempla lo considera tale o perché detiene in sé il fondamento della bellezza. Si tratta di formulare la definizione di bellezza in base alla possibilità di attribuire un predicato estetico nella contemplazione dell'oggetto. La contemplazione estetica, per Schiller, è priva di qualsiasi intento pratico o conoscitivo nei confronti dell'oggetto: essa si limita a rappresentarlo. Nella contemplazione estetica l'oggetto è libero, nel senso che viene liberato da ogni determinazione a esso estranea, incluse quelle che trovano la loro fonte nell'intelletto del soggetto e nei suoi fini pratici. L'oggetto viene quindi considerato nella sua forma come pura rappresentazione.

Anche in questo caso l'influenza di Kant è evidente, sebbene Schiller ne radicalizzi la posizione. Come afferma infatti Pareyson:

La concezione kantiana per cui la contemplazione estetica non ha carattere conoscitivo, perché è giudizio d'una rappresentazione senza concetto, né carattere morale, perché è giudizio d'una forma finale senza fine, assume il carattere d'una contemplazione liberante: non imporre all'oggetto un concetto e non inserirlo in una finalità pratica significa non costituirlo, ma lasciarlo essere, non spiegarlo con altro, ma mantenerlo in sé, non produrlo, ma considerarlo come se si fosse prodotto da sé, non determinarlo ma liberarlo, non soggiogarlo ma svincolarlo da ogni possibile relazione con altro fuori di sé.⁴

La contemplazione estetica prevede, per Schiller, un atteggiamento passivo e uno attivo: è col primo che il soggetto riceve le impressioni, mentre è attraverso il secondo che si verifica la contemplazione come forma di assoggettamento delle impressioni alle esigenze razionali.

L'interesse di Schiller nei confronti della filosofia kantiana non si limita però alla sola definizione del bello, ma riguarda anche l'analisi del sublime, considerato come l'essenza della tragedia. Come Kant, anche Schiller distingue sul piano trascendentale il dominio del sublime da quello della bellezza. Da una parte, infatti, il bello si definisce secondo un accordo di

³ Cfr. F. Schiller, *Kallias-Briefe, Callia o della bellezza*, cit., p. 257.

⁴ L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milano 1983, p. 72.

immaginazione e intelletto, che permette l'armonia di natura e razionalità, dall'altra, invece, il sublime sorge quando vi è una discrepanza fra queste due facoltà che portano a percepire la natura come limitante. Nella *Critica della capacità di giudizio*, Kant afferma che il bello e il sublime sono entrambi puri in relazione al fatto che essi non dipendono da alcun piacere sensibile ma solo da un giudizio di riflessione; per cui «il compiacimento è connesso alla [...] facoltà dell'esibizione, ovvero l'immaginazione, [la quale] viene considerata in accordo, in un'intuizione data, con la *facoltà dei concetti* dell'intelletto o della ragione, per promuoverla»⁵.

Nel bello l'immaginazione si trova in rapporto armonico con l'intelletto, mentre nel sublime è legata alla ragione da un rapporto disarmonico. Proprio da questo rapporto dell'immaginazione con la ragione, deriva la caratteristica del sublime che principalmente lo differenzia dal bello: nell'esperienza del sublime il soggetto da una parte avverte un dispiacere per la violenza subita dall'immaginazione, mentre dall'altra riconosce la superiorità della grandezza soprasensibile della ragione e da questo ne trae piacere. Il sublime per Kant si riferisce sempre al soggetto e la finalità è solamente finalità soggettiva: «c'è un rapporto finale all'interno del soggetto, fra le sue facoltà, rapporto che esprime il primato della ragione»⁶. Il sublime, dunque, non è proprio dell'oggetto, ma del soggetto, della sua disposizione d'animo e del sentimento che egli prova in quanto essere razionale, o meglio, del suo essere per una parte razionale. Se la bellezza costituisce un oggetto del nostro compiacimento in maniera diretta

[...] per contro, ciò che suscita in noi (senza ragionamenti, nella mera apprensione) il sentimento del sublime può sì apparire, quanto alla forma, controfinale per la nostra capacità di giudizio, inadeguato per la nostra facoltà d'esibizione e quasi violento nei confronti dell'immaginazione, ma da ciò non consegue altro che il fatto che lo si giudica tanto più sublime. [...] il sublime vero e proprio non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, bensì concerne solo idee della ragione: le quali, benché nessuna esibizione possa essere loro adeguata, proprio mediante questa inadeguatezza, che può essere esibita in maniera sensibile, vengono attivate ed evocate nell'animo.⁷

⁵ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano 2012, p. 257.

⁶ L. Amoroso, "introduzione", in I. Kant, *Critica della capacità di Giudizio*, cit., p. 21.

⁷ Ivi, pp. 259-261.

È da questi presupposti che si delinea la riflessione schilleriana circa la tematica del sublime, la quale troverà la sua prima esposizione nell'opera *Del sublime* del 1793. In essa si ritrova la volontà dell'autore di combinare gli aspetti più rilevanti della dottrina kantiana con la centralità della relazione, prettamente schilleriana, tra il sublime e la tragedia. Fin dal principio Schiller definisce chiaramente il concetto che andrà a trattare, mostrando punti di discontinuità con il pensiero di Kant: «Sublime è quell'oggetto nella cui rappresentazione la nostra natura sensibile riconosce i propri limiti, mentre la nostra natura razionale avverte la propria superiorità, la propria libertà da ogni limite; un oggetto, dunque, contro cui soccombiamo fisicamente, ma su cui ci eleviamo moralmente, vale a dire in virtù delle idee. Solo come esseri sensibili soggiaciamo a vincoli, come esseri razionali siamo liberi»⁸. Mostrando in un primo momento la mancanza di indipendenza che caratterizza il soggetto quale essere naturale, il sublime fa poi emergere l'indipendenza che la sua parte razionale afferma sulla natura interna ed esterna ad esso.

Contrariamente a Kant, per il quale, come si è detto, ad essere sublime è il soggetto nella sua disposizione d'animo, per Schiller anche l'oggetto è sublime. Questo produce un'importante inversione, fornendo ulteriori indizi per capire quanto Schiller intenda sostenere l'oggettività del giudizio di gusto. Come afferma Giovanna Pinna, Schiller «non esita a parlare di oggetti sublimi, ignorando la prescrizione kantiana riguardo al fatto che il sublime si dà soltanto nella percezione soggettiva di determinati fenomeni naturali»⁹. Oltre al fatto che Schiller opera una ridenominazione del kantiano sublime matematico e dinamico, rispettivamente, in teoretico e pratico, nella sua formulazione il sentimento del sublime sorge quando un oggetto o un fenomeno si oppone all'impulso alla conoscenza o all'autoconservazione, fondamentali per l'uomo. È tuttavia grazie alla facoltà della ragione che il soggetto afferma una duplice indipendenza dalla natura: «in primo luogo potendo (teoreticamente) andare al di là dei presupposti naturali e

⁸ F. Schiller, *Del sublime* (1793) a cura di L. Reitani, SE, Milano 1997, p. 13.

⁹ G. Pinna, "Metamorfosi del sublime: Schiller e Kant, in Schiller lettore di Kant", in A. L. Siani e G. Tomasi (a cura di), *Schiller lettore di Kant*, ETS, Pisa 2013, p. 170.

immaginare più di quanto conosciamo; in secondo luogo potendo (praticamente) superare le condizioni della natura e contrastare la nostra cupidigia con la nostra volontà»¹⁰. Se nel sublime teoretico il soggetto percepisce i propri limiti di fronte alla natura e li supera con la ragione, nel sublime pratico emerge il suo fondamento sovrasensibile, ossia la sua libertà e la sua costituzione morale. Altro scarto rispetto alla filosofia kantiana è l'accostamento che Schiller propone tra il sublime pratico e l'ambito artistico e morale, in quanto egli «delinea una prospettiva estetica in cui l'esperienza del sublime provocata dalla contemplazione di spettacoli naturali perde la sua priorità a favore di un modello di sublime che sorge dalla rappresentazione della contraddittorietà dell'esistenza umana»¹¹.

Della suddivisione del sublime pratico in contemplativo e patetico, quella che è qui interessante discutere è la seconda tipologia di sublime poiché è quella che, fra le due, si delinea nel discorso sul tragico.

A differenza di Kant, in cui il patetico non assume alcun carattere di sublimità, in Schiller l'immaginazione, grazie alla sua capacità di riflessione, realizza la conversione della natura sensibile in *pathos*. In questo modo si attivano le capacità morali e razionali del soggetto e la reazione morale al sublime patetico non si configura come il presupposto, ma come la conseguenza di tale esperienza. È cura di Schiller delineare in modo specifico anche quale sia la corretta distanza di fruizione dell'opera d'arte da parte del soggetto e quali siano le regole necessarie da seguire, le cosiddette "norme dell'arte tragica", per potersi garantire una corretta esperienza del tragico.

L'esperienza del sublime patetico si dà quando vi è la presenza di due condizioni fondamentali, ossia la rappresentazione del dolore, fondamento della pateticità, dalla quale emerge la natura sensibile del soggetto, e la rappresentazione della resistenza a questo dolore, fondamento della sublimità, grazie alla quale si manifesta la natura razionale e morale del soggetto. Come ha scritto propriamente Pareyson: «Se la rappresentazione della libertà morale è carattere del sublime, la rappresentazione della natura sofferente è compito del patetico; sí che il carattere del sublime si raggiunge

¹⁰ F. Schiller, *Del sublime*, cit., p. 14.

¹¹ G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, cit., p. 98.

veramente attraverso il patetico»¹². È quindi nel sublime patetico che si realizzano le condizioni del sublime in generale, ossia la contrapposizione tra la natura sensibile e quella razionale e il conseguente prevalere di quest'ultima sulla prima; ecco perché esso rappresenta la sua più completa espressione. Con il prevalere della natura razionale e morale sulla sfera sensibile, si fa strada l'autonomia e la libertà del soggetto considerato nella sua parte interiore, particolarmente rilevante nell'ambito della rappresentazione tragica:

La rappresentazione della sofferenza - in quanto pura sofferenza - non è mai fine dell'arte, ma risulta d'estrema importanza come mezzo per i suoi fini. Il fine ultimo dell'arte è la rappresentazione del sovrasensibile, e in particolare l'arte tragica raggiunge tal fine oggettivando nello stato degli affetti l'indipendenza morale dalle leggi della natura. Soltanto la resistenza che s'opponesse alla veemenza dei sentimenti rende visibile il fondamento autonomo insito in noi; ma la resistenza può essere valutata solo in rapporto all'intensità degli attacchi [...].L'essenza sensibile deve soffrire intensamente e con veemenza; è necessario il pathos, affinché l'essenza razionale possa manifestare la sua indipendenza e rappresentarsi nell'azione.¹³

E per manifestare questa indipendenza è necessario che il dolore venga rappresentato in modo sconvolgente agli occhi dello spettatore, il quale dovrà essere condotto a nutrire un sincero sentimento di compassione nei confronti di questa capacità del soggetto di conservare la propria libertà, questa sua capacità di resistenza superiore alla potenza della natura.

«L'essenza della tragedia è il patetico»¹⁴: nella tragedia è la rappresentazione patetica che rende evidente la duplicità della natura umana, sensibile e morale. In particolare, essa emerge dalla volontà di resistenza a questa opposizione; volontà che risulta fondamentale per garantire che l'evento spaventoso acquisisca significato sublime. La volontà, essendo indipendente e autodeterminata, ha la capacità di affermarsi come essenza morale di fronte alla necessità. Come sottolinea Giovanna Pinna, la condizione necessaria per l'esperienza del sublime è la «consapevolezza della superiorità della ragione di fronte ad un evento che sovrasta i sensi, mentre l'elemento caratterizzante del tragico è l'opposizione insanabile tra

¹² L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, cit., p. 54.

¹³ F. Schiller, *Sul patetico* (1793), a cura di L. Reitani, SE, Milano 1997, p. 39.

¹⁴ L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, cit., p. 56.

destinazione morale e destinazione naturale, opposizione che conduce all'annientamento del soggetto come entità sensibile-sentimentale ed alla contemporanea affermazione della sua dimensione soprasensibile»¹⁵. Il sentimento morale è parte integrante dell'emozione tragica il cui piacere viene suscitato dalla contemplazione del dolore. Sensibilità e ragione sono essenziali poiché «il fondamento del piacere tragico è il sentimento di piacere misto indotto in noi dall'armonia indiretta di sensibilità e ragione, per cui l'oppressione della sensibilità si pone come finale rispetto alla ragione»¹⁶. Per quanto riguarda la componente dolorosa come fonte ultima di piacere dell'esperienza tragica, Schiller la riveste di una particolare importanza quando afferma che:

Lo stato dell'affetto per se stesso, indipendentemente da ogni rapporto del suo oggetto col nostro miglioramento o peggioramento, ha qualcosa di piacevole per noi [...]. L'esperienza insegna piuttosto che l'affetto sgradevole ha per noi la maggiore attrattiva e quindi il piacere che proviamo nell'affetto sta proprio in rapporto inverso col suo contenuto. È un fenomeno generale nella nostra natura, che ciò che è triste, terribile, perfino orrendo ci attira con un fascino irresistibile; che da scene di dolore e di terrore noi ci sentiamo respinti e con pari forza ritratti.¹⁷

Ciò che attrae nella rappresentazione tragica non è il dolore fine a se stesso, ma la resistenza del soggetto, dell'eroe tragico, a tale sofferenza, la sua capacità, quindi, di elevarsi al di sopra della sua parte sensibile per mostrare la propria moralità: è in questo modo che egli acquisisce l'indipendenza morale del suo spirito dalla natura dei sensi. Il sensibile dovrà però essersi manifestato in tutta la sua potenza per poter essere garanzia di un perfetto risultato dell'opera d'arte. Va specificato poi che si tratta sempre di una partecipazione del soggetto alla sofferenza e non di una sofferenza reale e da lui vissuta in prima persona, cosa che annullerebbe del tutto la sublimità dell'esperienza estetica.

Di fronte a questo tipo di sofferenza, il sentimento esperito dal soggetto è propriamente quello della compassione. Accennando fin da ora quello che in ultima analisi andremo a trattare con più precisione, è possibile affermare

¹⁵ G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, cit., p. 102.

¹⁶ L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, cit., p. 57.

¹⁷ F. Schiller, "Dell'arte tragica" (1792), in C. Baseggio (a cura di), *Saggi estetici*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1951, p. 59.

come questo sentimento sia protagonista nella tragedia in quanto sentimento misto, dato dalla mescolanza di piacere e di dolore, che nasce da uno scontro tra sensibilità e ragione. La realtà dello spettacolo tragico è propriamente quella in cui si esperisce il piacere derivandolo dalla contemplazione del dolore.

Si ritornerà più oltre al tema della conciliazione tra piacere estetico e funzione morale, qui brevemente introdotto.

2. Mendelssohn in Schiller: sentimenti, arte e morale

Quando Schiller nel 1793 scrive il saggio *Sul Sublime*, aveva letto la *Rapsodia* di Mendelssohn e questo è evidente non certo perché l'intento delle due opere sia il medesimo, bensì perché, oltre alla più volte citata teoria mendelssohniana dei sentimenti misti, sono numerosi i luoghi testuali in cui è ravvisabile un'eco delle sue posizioni.

Come in generale in tutta l'estetica sensista di metà Settecento, anche nella *Rapsodia* emerge, seppur in modo non del tutto esplicito, il fatto che il centro dell'esperienza estetica sia il soggetto. Il bene che sta a fondamento del diletto va ricercato non nell'oggetto esterno, ma nel soggetto che esperisce questo diletto: «Certo il diletto, come la volontà, non può avere altro fondamento che un bene, vero o apparente, ma questo bene non bisogna cercarlo sempre nell'oggetto al di fuori di noi, nel modello esterno della rappresentazione»¹⁸. Mendelssohn sottolinea inoltre un aspetto che sarà poi estremamente rilevante nell'analisi della tragedia schilleriana, ossia la presenza di un'alterità necessaria al fine di porre una distanza tra il soggetto che fruisce dell'opera d'arte e da essa ne deriva un sentimento estetico, e l'oggetto attraverso il quale questo sentimento estetico trova la sua genesi. Più semplicemente, qualora l'esperienza del soggetto fosse meramente dolorosa, senza veicolare in sé alcun tipo di piacere per il soggetto stesso, ecco che verrebbe meno il sentimento del sublime. Mendelssohn sostiene infatti che se l'anima, provando certe emozioni, «non vi trova proprio nulla di gradevole, e aspira a liberarsene completamente, ciò avviene soltanto perché

¹⁸ M. Mendelssohn, "Rapsodia, ossia supplemento alle Lettere sui sentimenti" (1761), in L. Lattanzi (a cura di), *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo 2004, p. 110.

l'oggetto di quelle emozioni siamo noi stessi, o qualcosa di talmente vicino a noi che siamo abituati a metterci al suo posto [...]. In questo caso l'elemento oggettivo della rappresentazione dominerà totalmente l'anima, sopprimendo quello soggettivo»¹⁹. In relazione alla rappresentazione tragica, questa distanza è posta dalla finzione artistica la quale garantisce il giusto spazio tra opera e fruitore affinché si verifichi un'autentica esperienza del sublime.

Sarà a partire da qui che Schiller in seguito procederà sulla già tracciata via kantiana di trovare nel sentimento del sublime l'espressione estetica della moralità e la rappresentazione sensibile del sovrasensibile, ritrovando nel patetico l'essenza e il fondamento della tragedia. Senza voler anticipare quanto verrà poi discusso più precisamente, è chiaro comunque come per Schiller sia attraverso il sublime che si verifica la possibilità di accedere alla sfera della morale, quando questa viene intesa come sentimento morale che scaturisce dallo spettacolo e non come fine in sé dell'arte che prenderebbe, quindi, una direzione di tipo moralistico. È necessario comunque tenere a riferimento il fatto che sia in Schiller, sia in Mendelssohn, più che in Kant, l'ambito dell'estetica e della morale sono nettamente distinti, in favore del riconoscimento dell'estetica come disciplina autonoma.

Per Mendelssohn, l'arte non deve prefiggersi alcuno scopo moralistico pena la perdita d'efficacia e di attrattiva: essa deve essere invece in grado di suscitare delle passioni che agiscano sul sentimento morale. Altmann stesso, nel commentare Mendelssohn, sostiene che le arti «possono giocare un ruolo di aiuto nella promozione della morale suscitando i sentimenti e stimolando la facoltà dell'immaginazione»²⁰, e che Mendelssohn assolutamente «non intendeva suggerire che le arti dovessero essere intese come sottomesse all'etica. Egli detestava qualsiasi moralizzazione sulla scena e ha posto una chiara differenza tra moralità vera e moralità teatrale»²¹. In Mendelssohn il miglioramento morale avviene come una sorta di passaggio, non chiaramente

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «could play a helpful role in promoting morality by arousing sentiments and stimulating the imaginative faculty», A. Altmann, *Moses Mendelssohn, a Biographical Study* (1973), Routledge & Kegan Paul, London 1973 p. 129 (trad. it. mia).

²¹ «Did not mean to suggest, however, that the arts should be made subservient to ethics. He loathed all moralizing on the stage and had clearly differentiated between true and theatrical morality», *ibidem* (trad. it. mia).

comprensibile, da una minore a una maggiore perfezione, in cui l'arte può svolgere una funzione decisiva.

In Schiller, per contro, il sentimento della morale è dato da un contrasto tra la sfera sensibile e quella razionale, e la successiva tensione verso la destinazione morale da parte del soggetto il quale, pur rimanendo legato alla sua parte sensibile, si spinge al di sopra di questa grazie alla sua componente sovrasensibile, vivendo quindi l'esperienza estetica del sublime. Schiller vuole porre al centro la dignità, l'autonomia e l'indipendenza dell'uomo come spirito nei confronti della sensibilità.

Anche se in modo diverso, è importante notare come in entrambi gli autori si faccia riferimento a una facoltà distinta da quella sensibile e come, soprattutto, sia presente il tema del passaggio che in Schiller presuppone un contrasto e una tensione interni al soggetto, mentre in Mendelssohn si tratta di un movimento verso una maggiore perfezione dell'anima che viene scossa da questo conflitto. Già Kant nella terza Critica parlava del movimento che subisce l'anima nell'esperienza del sublime:

[...] la percezione interna dell'inadeguatezza di ogni unità di misura sensibile per la stima di grandezza della ragione è un accordo con le leggi di questa, ed è un dispiacere che attiva in noi il sentimento della nostra destinazione soprasensibile, rispetto alla quale è finalistico, e dunque un piacere, trovare ogni unità di misura della sensibilità inadeguata alle idee della ragione. L'animo si sente mosso nella rappresentazione del sublime nella natura, mentre nel giudizio estetico sul bello di essa è in quieta contemplazione. Questo movimento può (principalmente al suo inizio) venire confrontato con uno scuotimento, cioè con il rapido, alterno avvincere e respingere del medesimo oggetto.²²

Ma il movimento di cui parla Kant è infine armonico per ciò che concerne il rapporto tra la ragione e l'immaginazione, anche nel loro contrasto²³. Il giudizio rimane di tipo estetico poiché «senza avere a fondamento un concetto determinato dell'oggetto, si limita a rappresentare il gioco soggettivo delle

²² I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 293.

²³ A differenza di Schiller che sosteneva la necessità del contrasto tra ragione e sensibilità nell'esperienza del sublime, Kant parla sì di un movimento dell'anima che crea contrasto tra immaginazione e ragione, ma secondo un accordo che rimane comunque armonico. Sulla ricezione di Schiller del sublime kantiano, si veda G. Pinna, "Metamorfosi del sublime. Schiller e Kant", in *Schiller lettore di Kant*, pp. 169-173.

capacità dell'animo (immaginazione e ragione) come armonico perfino nel loro contrasto»²⁴.

In Schiller questa unione di sensibilità e ragione troverà il suo compimento nella tragedia. La rappresentazione tragica è infatti la via migliore, se ben tracciata, per garantire l'esperienza del sublime poiché è in grado di garantire il necessario distacco tra il soggetto e l'oggetto che dovrebbe essere fonte della sublimità: in assenza di questa distanza verrebbe meno l'intera esperienza del sublime. Mantenere l'indipendenza dello spirito dai sensi è un aspetto che lo stesso Mendelssohn aveva sottolineato, non solo nella *Rapsodia*, ma anche nelle precedenti lettere *Sui sentimenti*, laddove il discorso si articola a partire dalla riflessione sulla capacità del soggetto di provare piacere di fronte a una situazione di dolore. Questi casi si manifestano ogni volta che tra il soggetto e l'oggetto intercorre una relazione per la quale il primo se lo rappresenta attraverso la facoltà conoscitiva e la facoltà appetitiva: il male e il dolore si configurano in questo caso come un sentimento misto, spiacevole di fronte all'oggetto in sé e piacevole nei confronti della rappresentazione dello stesso.

Schiller attinge a queste nozioni di Mendelssohn per sostenere come il soggetto tragga piacere dalla rappresentazione dell'oggetto. In altre parole, Schiller riporta l'ambivalenza insita nel discorso mendelssohniano al piano del soggetto, il quale riconosce in se stesso la presenza di due nature che di fronte alla rappresentazione di un oggetto sublime riconoscono l'una, la sua inferiorità, i suoi limiti, e l'altra la sua superiorità e quindi la libertà di elevarvisi al di sopra: le due nature sono, rispettivamente, quella sensibile e quella razionale. Ecco che il discorso ritorna dunque sul rapporto fra le due sfere di cui è costituita la natura umana, anche a un livello meramente pratico. Mendelssohn stesso parlava dell'impossibilità di avere una sensazione piacevole nel momento in cui soggetto e oggetto venissero a coincidere o fossero troppo vicini. Va precisato, tuttavia, che l'esigenza di porre questa distanza emergeva già nella *Poetica* di Aristotele, alla quale sia Mendelssohn sia Schiller fanno certamente riferimento. Riferendosi a ciò che nella vita reale sarebbe un'esperienza dolorosa e ripugnante, mentre in scena risulta attraente in quanto fonte di piacere, Aristotele scrive:

²⁴ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 295.

Ciò che ispira paura e pietà può prodursi come effetto dello spettacolo, ma può anche prodursi semplicemente dal sistema degli eventi, e questo è preferibile, e caratterizza un poeta migliore. Infatti la trama deve essere composta in modo che, anche senza vedere, chi ascolta i fatti avvenuti deve rabbrivire e provare pietà [...]. E poiché il poeta deve produrre il piacere che deriva dalla paura e dalla pietà attraverso l'imitazione, è chiaro che ciò deve essere realizzato attraverso i fatti.²⁵

Il piacere che la tragedia deve ricercare è propriamente quello capace di far presa sui sentimenti di paura e di pietà, poiché è questo che le appartiene. Centrale in questa parte della *Poetica* è il riferimento all'imitazione, intesa come riferimento implicito al distacco del soggetto dalla rappresentazione artistica: «dalle imitazioni tutti ricavano piacere. [...] Anche di ciò che ci da pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri»²⁶. Mendelssohn, su questa linea, parla dell'imitazione come di un «mezzo con cui rendere gradevoli per gli animi delicati gli avvenimenti più terribili, [sia essa] sulla scena, sulla tela, nel marmo, perché l'intima consapevolezza di trovarsi di fronte a un'imitazione invece che alla verità mitiga l'intensità della ripugnanza nei confronti dell'oggetto, esaltando il lato soggettivo della rappresentazione»²⁷. Secondo Mendelssohn l'individuo avrebbe la capacità di autoregolamentare la sua esperienza estetica, e ciò favorirebbe la sua capacità di mantenere lontana l'insorgenza di un eventuale stato d'animo negativo che compromettesse l'illusione che si sta rappresentando. Questo discorso riporta a una sorta di educazione, o meglio, di autoeducazione e di abitudine dell'uomo alla rappresentazione dell'illusione artistica che trova una coincidenza, seppur mai esplicitata, all'interno del progetto schilleriano.

In entrambi gli autori è evidente l'influenza aristotelica sull'analisi dei sentimenti esperiti a teatro e, nello specifico, sul sentimento della compassione emblematico dell'esperienza tragica, poiché per sua natura esige la distanza di cui si parlava ma, nel contempo, prevede un'identificazione che si riporti come vicinanza empatica. Del sentimento che garantisce il fatto di

²⁵ Arist., *Poet.*, 14, 29 b 13. (*Poetica*, cap. 14, pagina 29, colonna b, riga 13 dell'edizione di G. Paduano, Laterza, Roma 2014, p. 29).

²⁶ Ivi, p. 7.

²⁷ M. Mendelssohn, "Rapsodia, ossia supplemento alle Lettere sui sentimenti", in *Scritti di estetica*, cit., pp. 110-111.

provare un piacere non egoistico ma partecipe di fronte alla sofferenza altrui, Schiller afferma:

[...] esistono dunque molteplici generi di compassione così come esistono molteplici generi iniziali di sofferenza; compassione suscitata dalla paura, dal terrore, dall'angoscia, dall'indignazione o dalla disperazione. Ma affinché ciò che suscita l'affetto (o patetico), possa costituire una fonte del sublime, non deve essere trasformato in autentica sofferenza. Anche al culmine dell'affetto più violento dobbiamo distinguerci da un soggetto che soffre per sé, giacché la libertà dell'animo è vanificata quando l'illusione si muta in autentica verità.²⁸

È appunto il riconoscimento del piacere provato di fronte allo spettacolo tragico a costituire l'ulteriore punto di incontro tra Mendelssohn e Schiller. Il piacere che prova l'individuo è dovuto alla consapevolezza di saper astrarre la sua soggettività dall'oggetto tragico che gli si pone dinnanzi. Non essendo, come Schiller, un tragediografo, Mendelssohn non precisa mai di che tipo di rappresentazione si tratti, ma d'altra parte, è significativo il suo utilizzo della terminologia:

Perché riescano ad apprezzare rappresentazioni di quel genere, l'elemento oggettivo deve perdere forza, va posto a una certa distanza, oppure mitigato e oscurato da concetti secondari che si associano a quelle rappresentazioni. Anche a costoro piacciono i più terribili eventi, ma nei racconti piuttosto che nella vita, per la precisione nei racconti di tempi passati e di luoghi remoti. Leggono con diletto e soddisfazione le storie di grandi rivoluzioni e di epoche inquiete, di cui non potrebbero certo essere diretti spettatori. Le anime più delicate dei bambini [...], si divertono al racconto di terribili avventure dei tempi primitivi, si divertono e tremano di paura.²⁹

Il diletto che prova il soggetto è quello dato dalla capacità che la sua anima ha di riconoscere il male e disapprovarlo, di distinguere, quindi, la relazione soggettiva da quella con l'oggetto. È il punto di partenza dell'analisi schilleriana che vede la parte razionale nell'uomo in grado di staccarsi dai sensi, e di riuscire così a giudicare della sensibilità. In questo consiste il saper cogliere la sua "destinazione" (*Bestimmung*) da parte del soggetto, cosicché il suo spirito si "infiamma" non in virtù di un'azione da lui concretamente compiuta, ma della libertà che ha di compierla, della possibilità che per sua natura è in grado di attualizzare. Il soggetto avverte così la libertà che lo

²⁸ F. Schiller, *Del sublime*, cit., p. 34.

²⁹ M. Mendelssohn, "Rapsodia, ossia supplemento alle Lettere sui sentimenti", in *Scritti di estetica*, cit., p. 110.

caratterizza come spirito quando si rivela indipendente dai sensi. Come osserva Hughes, «Schiller intende affermare il nostro piacere nella tragedia come un'esperienza del sublime, che a sua volta egli ha ritenuto essere un'intensa presa di coscienza della nostra libertà»³⁰.

Da tragediografo, Schiller ricerca l'unione della facoltà sensibile e di quella razionale nella forma dell'arte. Come sostiene Pareyson, emerge frequentemente nei suoi scritti il fatto che essa sia «una conferma della dottrina per cui nell'uomo sensibilità e razionalità sono così strettamente congiunte che la sensibilità è via alla razionalità e la razionalità non si sviluppa se non attraverso la sensibilità»³¹. La sensibilità riguarda la sofferenza del corpo, dal quale la ragione si innalza: è consapevolezza dell'indipendenza dello spirito che commuove e muove a compassione lo spettatore nei confronti dell'eroe tragico. La garanzia del piacere nell'esperienza del sublime «è la consapevolezza della nostra libertà soprasensibile, che sta al di sopra di tutto ciò che è per natura spaventoso»³².

3. La conciliazione fra piacere estetico e funzione morale nella compassione

Se della compassione, Schiller parla in riferimento al sublime patetico come fondamentale componente per ricercare il piacere estetico, Mendelssohn le dedica ampia parte della conclusione alle sue lettere *Sui sentimenti*. Definita come il sentimento misto che si prova di fronte alla sofferenza subita da un proprio simile e che, tuttavia, ha la capacità di attrarre il soggetto che lo esperisce, la compassione sorge anche di fronte alla rappresentazione delle sofferenze degli eroi:

Non c'è dubbio che ci vuole la stessa abilità per raffigurare una nave nel bel mezzo della sua rotta e una nave che sta per affondare, e in entrambi i casi il pittore si trova fuori pericolo. Lo stesso accade al poeta tragico: il pericolo, la sciagura che rappresenta non lo riguarda personalmente, dunque non riesce a confonderlo, e tuttavia gli siamo grati di aver voluto raffigurare eventi

³⁰ «Schiller understands our pleasure in tragedy as an experience of the sublime, which in turn he held to be an intense consciousness of our freedom», S. Hughes, «Schiller on the Pleasure of Tragedy», *British Journal of Aesthetics*, 4, 2015, p. 420.

³¹ L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, cit., p. 24.

³² «is an awareness of our own super-sensible freedom, which stands above all such natural terrors», S. Hughes, «Schiller on the Pleasure of Tragedy», cit., p. 421.

drammatici, invece delle circostanze più liete. Perché? Soltanto la compassione in questi casi è l'anima del nostro diletto.³³

Nella successiva *Rapsodia*, Mendelssohn definisce la compassione non solo come un sentimento ma anche come un fenomeno che comprende diversi tipi di emozioni fra loro contrastanti. L'essenza della compassione rimane comunque l'amore nei confronti del soggetto sofferente, amore che è il garante per l'identificazione con esso. La compassione è per Mendelssohn il sentimento misto per eccellenza, in grado di costituire i diversi sentimenti tragici ed essere perciò perfetto tramite dell'esperienza estetica.

Alla compassione, Mendelssohn fa brevemente riferimento anche nel saggio *Sul sublime e l'ingenuo nelle belle lettere*, creando un accostamento con l'ammirazione:

L'ammirazione, d'altro canto, può essere paragonata quasi a un lampo, che per un attimo ci abbaglia e subito scompare, se le sue fiamme non vengono sostenute e alimentate dal fuoco di un più dolce sentimento. Quando amiamo l'oggetto che ammiriamo, o quando esso è degno della nostra compassione a causa di un'immeritata disgrazia, l'ammirazione si alterna con sentimenti più famigliari al nostro animo: auguriamo ogni bene all'oggetto del nostro amore o della nostra compassione, speriamo e temiamo per esso, e ammiriamo la sua grande anima, che si è spinta oltre la speranza e la paura. Quando l'artista riesce con la sua magia a metterci in una simile disposizione d'animo, tocca la vetta della sua arte, soddisfacendo pienamente la destinazione più degna delle belle arti.³⁴

A ben vedere qui la compassione ha un'influenza di tipo empatico sul sentimento di ammirazione verso l'oggetto; in particolare emerge un importante nesso con l'arte quando compassione e ammirazione si incontrano nella tragedia. È qui che l'artista può considerare di aver raggiunto il suo scopo.

Sempre in relazione alla rappresentazione artistica, Schiller identifica la compassione come sentimento che costituisce il fulcro della tragedia. La compassione esprime una delle due condizioni fondamentali del sublime patetico, ossia quella della contemplazione del dolore. Indissolubilmente legata a essa, l'altra condizione della tragedia per Schiller è la resistenza dello

³³ M. Mendelssohn, "Sui sentimenti", in *Scritti di estetica*, cit., p. 80.

³⁴ M. Mendelssohn, "Sul sublime e l'ingenuo nelle belle lettere", in *Scritti di estetica*, cit., pp. 171-172.

spirito a questo dolore, rappresentazione che è garanzia della libertà morale dell'individuo.

La compassione è dunque, sia per Mendelssohn sia per Schiller, il sentimento fondamentale dell'esperienza estetica, poiché garantisce la consapevolezza di potersi innalzare al di sopra della natura sensibile. È a partire dal dolore che il soggetto riesce a provare compassione nei confronti dell'oggetto ed è grazie alla compassione, garanzia di partecipazione e indipendenza dello spettatore, che si perviene alla libertà della parte razionale.

La forza estetica di questo sentimento è perciò in grado di aprire un varco alla morale, pur non avendo alcuna pretesa moralizzante e considerato che il tragico deve perseguire fini meramente estetici. L'arte tragica non si presta infatti a essere via moralizzante per gli individui: essa si riserva di lasciare libera l'immaginazione affinché l'effetto estetico si compia nel suo massimo grado. Schiller rende chiaro questo punto con la sua proposta di attuare un progetto per l'educazione estetica dell'umanità: in altre parole, egli apre alla possibilità di promuovere per l'uomo uno sviluppo del suo senso estetico che porterebbe in lui un miglioramento di tipo morale. In questo modo l'uomo si abituerrebbe ad agire secondo criteri estetici e morali ad un tempo, non certo in obbedienza a una legge razionale ma unicamente in virtù della propria inclinazione morale, che ha preso forma a partire dalla libertà dell'esperienza estetica.

Già Mendelssohn nella *Rapsodia* apriva la possibilità di un discorso attorno alla morale a partire dalla rappresentazione artistica. Pur non elaborando un vero e proprio progetto di educazione estetica, come voleva essere quello schilleriano, Mendelssohn ha posto l'accento sull'importanza che avrebbe potuto rivestire l'arte nell'evoluzione morale dell'uomo, sostenendo come essa avrebbe potuto garantire da una parte il giusto distacco, essendo essa finzione, e, dall'altra, il coinvolgimento emotivo che avrebbe garantito la partecipazione dell'immaginazione. Mendelssohn parlava di un'abitudine alla rappresentazione dell'illusione: nell'arte la ragione ricorda al soggetto che si tratta di un'imitazione, mentre la facoltà dell'immaginazione ha il compito di trascinarlo nell'illusione. In Schiller, pur essendo certamente presente la

tematica dell'esercizio della rappresentazione, è il ruolo dell'artista a occupare un posto di maggior rilievo. Dalle sue parole emerge infatti una propensione verso un'azione di tipo estetico a discapito di una moralizzatrice:

La serietà dei tuoi principi li farà fuggire da te, ma nel gioco li sopportano ancora; il loro gusto è più puro del loro cuore e qui devi afferrare il timido fuggitivo. Invano darai l'assalto alle loro massime, condannerai i loro atti, ma puoi cercare di agire, educando, sul loro ozio. Scaccia l'arbitrio, la frivolezza, la rozzezza dai loro divertimenti, li bandirai senza farti accorgere anche dalle loro azioni e dalle loro convinzioni. Ovunque li trovi, circondali di forme nobili, grandi e ingegnose, chiudili da ogni lato con i simboli dell'eccellenza, sinché la parvenza non supera la realtà e l'arte la natura.³⁵

È questa un'indicazione per l'artista, che sostiene come egli debba fuggire le "massime" dei suoi spettatori poiché queste non solo non saranno in grado di coinvolgerli in un'esperienza di tipo estetico, ma nemmeno saranno in grado di produrre un miglioramento morale del loro spirito.

Come si diceva, anche Mendelssohn si era espresso in maniera analoga, seppur in modo decisamente meno elaborato. Come afferma Altmann, secondo Mendelssohn «gli argomenti razionali erano in grado di convincere l'intelletto riguardo all'eccellenza della virtù ma le belle lettere e le arti esigono l'approvazione dell'immaginazione»³⁶. E proprio grazie al veicolo dell'immaginazione si ottiene il miglioramento morale che, secondo Mendelssohn, va perseguito indirettamente come derivasse la sua spinta dalla natura stessa: «la perfezione è maggiore quando le nobili disposizioni dell'animo sono diventate in noi quasi una seconda natura: quando pensiamo in modo grande, agiamo in modo grande, senza esserne coscienti e senza farcene un particolare merito»³⁷. Come sottolinea Altmann, infatti, «la descrizione quasi innografica che Mendelssohn fa della perfezione morale in quanto capacità di realizzare la legge morale senza forzature, inconsapevolmente, quasi che il suo soddisfacimento provenisse dalla natura, introduce un nuovo tema nella teoria morale. Tema che trova una profonda

³⁵ F. Schiller, *L'educazione estetica* (1801), a cura di G. Pinna, Aestetica, Palermo 2009, p. 42.

³⁶ «Rational arguments were able to convince the intellect of the excellence of virtue but belle-lettres and the arts compelled the approval of imagination», A. Altmann, *Moses Mendelssohn, a Biographical Study*, cit., p. 129 (trad. it. mia).

³⁷ M. Mendelssohn, "Sul sublime e l'ingenuo nelle belle lettere", in *Scritti di estetica*, cit., p. 175.

risonanza in Schiller ed è riflesso sulla sua concezione di una bellezza morale come caratteristica di un uomo in cui il dovere è diventato natura»³⁸.

Ed ecco dunque che risulta essere effettivo il compito dell'arte nella direzione della morale dell'individuo e il ruolo che al suo interno gioca il sentimento della compassione, grazie al quale si dà la possibilità per la tragedia di contribuire al miglioramento morale dell'uomo. È la libertà dell'immaginazione che lo conduce all'elevazione morale.

L'assenza di vincoli alla parte soprasensibile dell'uomo permette l'ampliarsi di quest'ultimo nell'orizzonte morale grazie alla compassione. È quindi possibile sostenere, con le dovute precisazioni qui esposte, come questo sia un importante punto di incontro fra il pensiero di Mendelssohn e quello di Schiller in rapporto alla rappresentazione tragica. In entrambi gli autori è riscontrabile la centralità di questo sentimento nel veicolare l'esperienza estetica nella direzione di un ambito a lei non proprio, quello appunto della morale, mantenendo ferma la necessità che l'estetica persegua i propri scopi attraverso gli strumenti che le appartengono. È la compassione che, grazie all'autonomia dell'arte, permette la congiunzione di estetica e morale creando una sorta di inclinazione e di predisposizione dell'individuo nella sua parte soprasensibile.

³⁸ «The almost hymnic description that Mendelssohn gave of moral perfection as the ability to fulfill the moral law without effort, unconsciously, as if the fulfillment flowed from nature, introduced a new tone into moral theory. It found a deep resonance in Schiller and is reflected in his concept of moral beauty as the characteristic of a man in whom duty has become nature», A. Altmann, *Moses Mendelssohn, a Biographical Study*, cit., p. 129 (trad. it. mia).