

## DALLA POESIA DIDASCALICA ALLA POESIA FILOSOFICA NELLA GERMANIA DEL SETTECENTO

di *Alessandro Costazza*

### 1. *La critica di Wieland alla poesia Die Künstler di Schiller*

Quando Schiller presentò a Wieland la prima versione della sua poesia *Die Künstler* (Gli artisti), affinché fosse pubblicata nella rivista “Der Teutsche Merkur” (Il Mercurio tedesco), questi sembra aver espresso grossi dubbi tanto sul contenuto che sulla forma e in particolare sul genere del componimento, ritenendolo piuttosto una “non-poesia”,<sup>1</sup> ovvero “un trattato filosofico in versi”.<sup>2</sup> In risposta all’obiezione di Wieland, secondo cui l’arte apparirebbe nel componimento “in posizione sfavorevole”, come “servitrice di una cultura più alta”,<sup>3</sup> Schiller compose circa 200 nuovi versi, per dimostrare “come dall’arte si sia sviluppata la cultura scientifica e morale”.<sup>4</sup>

Più ancora che il contenuto filosofico della poesia, sembra esser stato tuttavia soprattutto il suo aspetto formale – “il mescolare passi poetica-

<sup>1</sup> Cfr. la lettera di Schiller a Wieland del 4/5 febbraio 1789, in FRIEDRICH SCHILLER, *Werke und Briefe*, a c. di Otto Dann *et al.*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1988 ss. [SCHILLER], vol. 11, p. 382. Mi limito a riportare le traduzioni in italiano dei passi citati, che sono opera mia, rinunciando invece a fornire l’originale in tedesco. Solo per i versi riportati dalle poesie di Haller e di Schiller procederò in maniera diversa, citando l’originale e fornendo una traduzione in nota.

<sup>2</sup> Lettera di Körner a Schiller del 4 marzo 1789, in F. SCHILLER, *Werke*. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943 ss., vol. 33/1, p. 331.

<sup>3</sup> Lettera di Schiller a Wieland del 4/5 febbraio 1789, SCHILLER, vol. 11, p. 382; lettera di Schiller a Körner del 9 febbraio 1789, *ivi*, p. 388.

<sup>4</sup> Lettera a Körner del 25 febbraio 1789, *ivi*, p. 392.

mente veri e altri letteralmente veri”, “la lingua pittoresca e il lussureggiante trascorrere da un’immagine all’altra” –<sup>5</sup> a disturbare maggiormente Wieland. Di fronte a questa critica, Schiller ammette bensì che “le mie idee non sono chiare, finché non scrivo”, ma afferma comunque di perseguire nella sua poesia sempre uno “pensiero principale”, attorno al quale egli si muove per ottenere “il massimo grado di evidenza [Anschaulichkeit]”.<sup>6</sup> Pur essendo convinto del contenuto filosofico del componimento – ancora anni più tardi, dopo aver notevolmente ampliato e approfondito le sue concezioni estetiche, rinverrà “molto di filosoficamente giusto negli Artisti” –,<sup>7</sup> egli ne difende con decisione il carattere poetico: “è una poesia e non filosofia in versi; e non è una poesia peggiore per il fatto di essere più che una poesia”.<sup>8</sup>

L’affermazione di Wieland di non amare troppo questo tipo di poesia, rappresenta in realtà anche un’autocritica, considerato che lui stesso aveva composto in gioventù un “poesia antilucreziana che aveva per modello Lucrezio”,<sup>9</sup> vale a dire la “poesia didascalica” *Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt* (La natura delle cose o il più perfetto dei mondi). Già nell’introduzione a una nuova edizione della poesia negli anni Settanta egli prende decisamente le distanze da questo componimento, cui riconosce solamente un valore storico: oltre a scusarsi per l’imperizia formale dell’opera giovanile, egli afferma di considerare “il sistema [filosofico, A.C.] di questa poesia e le ipotesi in esso contenute niente più che i sogni ad occhi aperti di un poeta filosofeggiante o le visioni di un platonico poetizzante *in herba*”.<sup>10</sup> Se all’epoca della composizione dell’opera egli aveva fatto propri sistemi filosofici diversi e talora anche in contrasto tra loro solo in base alla loro evidenza e verosimiglianza poetica, ora, evidentemente, non è più disposto ad accettare un tale eclettismo e una simile superficialità filosofica.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Ivi, p. 393.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Lettera a Körner del 27 maggio 1793, ivi, p. 637.

<sup>8</sup> Lettera a Körner del 9 marzo 1789, ivi, p. 396.

<sup>9</sup> CHRISTIAN MARTIN WIELAND, *Sämmtliche Werke*, Leipzig, Göschen, 1798, vol. XIII, p. 7.

<sup>10</sup> Ivi, p. 8.

<sup>11</sup> Cfr. sui contenuti filosofici e sull’eclettismo di questa poesia: HANS-GERORG KEMPER, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, vol. 6/I, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1987 ss., pp. 398-409.

## 2. La critica di Mendelssohn e Lessing all'Essay on Man di Pope

Un tale cambiamento di opinione è dovuto probabilmente anche all'influsso esercitato su Wieland dalla dura critica mossa da Mendelssohn e Lessing alla poesia didascalica *Essay on Man* (Saggio sull'uomo, 1733/34) di Alexander Pope. Nel saggio *Pope ein Metaphysiker* (Pope un metafisico), del 1755, i due autori avevano ripreso infatti la netta distinzione tra filosofo e poeta formulata già qualche anno prima da Sucrio in un saggio sulla poesia filosofica (*Abhandlung über die philosophischen Gedichte*, 1747), secondo la quale il filosofo cerca "la più precisa chiarezza, lo svolgimento dei concetti e il collegamento con le loro ragioni [...] il poeta, al contrario, trasforma attraverso la moltiplicazione dei tratti la chiarezza in vivezza, le spiegazioni in descrizioni e le dimostrazioni nette in persuasioni sensibili".<sup>12</sup> Non diversamente, anche per Mendelssohn e Lessing, laddove il filosofo utilizza termini univocamente definiti procedendo in maniera sistematica con ordine deduttivo, il poeta, al contrario, ricorre a figure retoriche, si fa guidare dal suono per scegliere le espressioni e ricerca l'alternanza di termini sinonimici, che costituisce per lui una forma di bellezza. Egli si fa guidare inoltre solo dall'entusiasmo, che è nemico di qualsiasi ordine.<sup>13</sup>

Benché questa radicale opposizione spinga Mendelssohn e Lessing a definire le poesie didascaliche del passato – in particolare l'opera di Lucrezio – filosofia in versi e gli autori di simili opere "fabbricanti di versi, non poeti",<sup>14</sup> anche il loro intento, come già quello di Sucrio, che era autore di poesie didascaliche e aveva pubblicato il suo saggio come introduzione a una raccolta delle stesse, non era affatto quello di negare la possibilità o addirittura la legittimità della poesia didascalica. Entrambi furono infatti grandi ammiratori di Haller, il 'padre', per così dire, della poesia didascalica tedesca, e lo stesso Mendelssohn affermerà, qualche anno più tardi, che "la poesia didascalica è l'unico genere nel quale noi

<sup>12</sup> Citato in WALTHER KILLY, *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, vol. 13, München, Bertelsmann Lexikon Verlag 1988 ss., p. 508. Cfr. anche CHRISTOPH SIEGRIST, *Das Lebrgedicht der Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1974, pp. 56 s.

<sup>13</sup> MOSES MENDELSSOHN, GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Pope ein Metaphysiker?* in G. E. LESSING, *Werke und Briefe*, vol. 3, a c. di Wilfried Barner et al., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985 ss., pp. 614-650, qui pp. 617 s.

<sup>14</sup> Ivi, p. 618.

[tedeschi, A.C.] siamo superiori ai nostri vicini, i francesi e pari agli inglesi".<sup>15</sup>

Il vero obiettivo della loro polemica era rappresentato piuttosto dal concorso bandito nel 1753 dall'Accademia Reale di Berlino, che, chiedendo di esaminare il sistema di Pope contenuto nella proposizione "tutto è bene", di determinare il senso di questa affermazione e di paragonarla infine con il sistema dell'ottimismo,<sup>16</sup> mirava in realtà ad attaccare e a limitare l'influenza della filosofia leibniziano-wolffiana. Per difendere il sistema leibniziano, che già Crousaz aveva attaccato attraverso una critica a Pope, i due autori tedeschi devono mostrare dunque innanzitutto che il poema di Pope è ben lontano dalla filosofia di Leibniz, poiché le idee in esso contenute derivano piuttosto dal *De origine mali* di King e, per quanto riguarda la spiegazione del male, da Malebranche.<sup>17</sup> La vera e propria critica 'filosofica' di Mendelssohn e Lessing risulta poi però in realtà alquanto superficiale: essi si limitano infatti a evidenziare l'eclettismo di Pope e criticano in particolare l'uso che egli fa dell'idea della "catena dell'essere" per spiegare tanto la posizione dell'uomo nell'universo quanto la presenza in esso del male, affermando che egli avrebbe scelto questa idea solo in base alla sua evidenza poetica e non certo per la sua rilevanza filosofica.<sup>18</sup> In realtà proprio questa idea, che risale almeno a Platone e si diffonde nei secoli attraverso il neoplatonismo e all'interno della tradizione ermetica,<sup>19</sup> è praticamente onnipresente nei più svariati discorsi filosofici così come anche in numerosissimi componimenti poetici dell'epoca.<sup>20</sup> È d'altra parte in un certo senso paradossale che Lessing e Mendelssohn contrappongano all'eclettismo di Pope proprio il "sistema" filosofico di Shaftesbury, il quale aveva criticato nella sua opera ogni tipo di sistema e aveva fornito anzi, con la sua filosofia e anche con il suo inno alla natura nei *Moralisti*, un fondamento teorico e un esempio importante di poesia didascalica e forse già filosofica.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Citato in SIGRIST, *Das Lebrgedicht*, p. 86.

<sup>16</sup> Cfr. MENDELSSOHN, LESSING, *Pope ein Metaphysiker*, pp. 614 s. Cfr. anche ivi, pp. 1338 s.

<sup>17</sup> Cfr. ivi, pp. 647 ss. e 625 s.

<sup>18</sup> Cfr. ivi, pp. 622 ss. e 642 s.

<sup>19</sup> ARTHUR O. LOVEJOY, *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966.

<sup>20</sup> Cfr. *ibidem*. Cfr. anche KEMPER, *Deutsche Lyrik*, 5/I, pp. 107 ss.; 5/II, p. 114 ss.

<sup>21</sup> Cfr. ivi, 6/1, pp. 217-221.

### 3. *La poesia didascalica in Germania nel Settecento: fortuna, caratteristiche e meriti*

Nonostante le difficoltà incontrate dalla poesia didascalica a trovare una legittimazione all'interno della suddivisione tradizionale dei generi poetici,<sup>22</sup> essa ebbe in Germania nella prima metà del Settecento una vastissima diffusione e un grandissimo successo.

Tanto per i sostenitori che per i detrattori di questo genere era comunque chiaro già all'epoca in cosa consistessero i suoi pregi e i suoi limiti. "Il contenuto è di solito la parte più noiosa in una poesia didascalica",<sup>23</sup> decreta ad esempio Mendelssohn, in quanto esso è già conosciuto e la vera essenza del genere consiste dunque nella capacità di conferire a materie talvolta difficili, noiose o complicate, una forma particolarmente attraente. Questa natura retorica della poesia didascalica, che a noi appare oggi a dir poco impoetica, non disturbava affatto in un'epoca in cui tutte le espressioni artistiche obbedivano in sostanza al principio dell'*aut prodesse aut delectare* e in cui l'intento didattico, la trasmissione cioè di nuove conoscenze e di nuovi 'lumi', rappresentava il fine ultimo di ogni attività intellettuale. Per questo motivo, la poesia didascalica è, assieme alla favola ("Fabel"), di cui condivide alcune caratteristiche, il genere più diffuso dell'epoca.<sup>24</sup>

I contenuti delle poesie didascaliche furono i più vari, a partire dalle nuove conoscenze scientifiche fino a temi legati alla medicina, alla giurisprudenza, ma anche all'astronomia, alla meteorologia o addirittura alla prassi concreta di diverse attività umane, secondo il modello di Esiodo o delle *Georgiche* virgiliane. La maggior parte di questi componimenti ebbe però per oggetto questioni 'metafisiche', vale a dire, sul modello naturalmente del già citato *Essay on Man* di Pope, questioni filosofiche e morali.<sup>25</sup> Proprio nella poesia, più ancora che in altri generi letterari, gli autori dell'epoca sembravano cercare una risposta allo shock copernicano, si interrogavano sulla posizione dell'uomo nell'universo, sui limiti delle conoscenze umane, sull'etica e sulla morale, sull'esistenza e sul significato del male nel mondo. Si ha l'impressione, insomma, che di fronte alla crescente difficoltà della ragione ad affrontare le nuove sfide dell'età

<sup>22</sup> Cfr. su questa difficoltà SIGRIST, *Das Lebrgedicht*, pp. 20-30.

<sup>23</sup> Citato in *ivi*, p. 68.

<sup>24</sup> Cfr. KEMPER, *Deutsche Lyrik*, 5/2, pp. 32 ss., 76 ss.

<sup>25</sup> Cfr. SIGRIST, *Das Lebrgedicht*, pp. 175 ss.

moderna l'uomo cercasse proprio nella poesia delle risposte, o forse anche solo delle consolazioni.

Un esempio particolarmente evidente di questa funzione della poesia è rappresentato dai moltissimi componimenti poetici fisico-teologici, nei quali si parte sempre dall'osservazione dei fenomeni naturali, di un fiore, di un insetto, dall'immensamente grande come dall'immensamente piccolo, per giungere poi inevitabilmente a esaltare la razionalità e l'armonia dell'universo, concludendo quindi con una dimostrazione a posteriori dell'esistenza di Dio.<sup>26</sup>

Proprio il massimo autore in Germania di questo tipo di componimenti, quel prolifico Barthold Brockes che fu anche il traduttore in tedesco dell'*Essay on Man* di Pope, dimostra come anche questo tipo di poesia, nonostante la ripetitività e la prevedibilità dei suoi temi e dei suoi schemi argomentativi, fosse in grado in realtà di trasmettere contenuti nuovi e in parte anche 'rivoluzionari' o, per l'epoca, addirittura pericolosi, che il discorso filosofico cominciava ad affrontare con molta cautela: così come già nell'*Essay on Man* di Pope, anche nelle poesie di Brockes convivono infatti concezioni panteiste e spinoziste, deistiche e neologiche.<sup>27</sup> Lo stesso vale però, in linea di massima, anche per le altre poesie didascaliche del tempo, che furono importanti strumenti per la diffusione delle nuove idee dell'Illuminismo e nelle quali si rispecchia, soprattutto, il crescente disinteresse dell'epoca per le questioni teologiche e il nuovo interesse, invece, per l'uomo e per le cose terrene.<sup>28</sup> Nella maggioranza di queste poesie prevale un atteggiamento "neologico",<sup>29</sup> vale a dire il tentativo di ricondurre nei limiti della ragione i dogmi della religione rivelata. La poesia stessa finisce anzi per sostituire in un certo senso la religione, facendosi strumento della visione del divino che è nella natura e trasformando il poeta nel sacerdote di una nuova religione naturale.<sup>30</sup>

Sembra, insomma, che proprio quell'eclettismo che Mendelssohn e Lessing avevano stigmatizzato come il peggior difetto dell'opera di Pope rappresenti invece, almeno per certi versi, la vera ricchezza di questo

<sup>26</sup> Cfr. KEMPER, *Deutsche Lyrik*, 5/II, pp. 48 ss.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, pp. 68 s.; 109-127.

<sup>28</sup> Cfr. SIGRIST, *Das Lebrgedicht*, pp. 175 ss.

<sup>29</sup> Sulla neologia cfr. soprattutto KEMPER, *Deutsche Lyrik*, 6/I, pp. 149 ss.

<sup>30</sup> Cfr., in riferimento a Brockes, *ivi*, 5/II, pp. 109-127.

genere, garantendone per così dire l'autonomia rispetto al pensiero filosofico sistematico. Quest'autonomia si dimostra in maniera ancora più evidente in quei componimenti, e non sono pochi, che hanno per tema proprio i limiti della razionalità umana e giungono anzi a criticare le certezze dell'ottimismo filosofico allora dominante.<sup>31</sup>

#### 4. *Dalla poesia didascalica alla poesia filosofica: Albrecht von Haller*

Una simile critica è già presente nell'opera di quello che è unanimemente riconosciuto come il 'padre' della poesia didascalica tedesca e ne è indubbiamente anche il massimo rappresentante, vale a dire Albrecht von Haller. Già la sua prima poesia "secondo il gusto inglese",<sup>32</sup> come egli stesso la definisce, i *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben* (Pensieri sulla ragione, la superstizione e la mancanza di fede, 1729) sono una confessione dolorosa e sofferta dei limiti della ragione umana, conseguenza inevitabile della condizione metafisica dell'uomo, "infelice via di mezzo tra gli angeli e la bestia" (v. 17).<sup>33</sup> In questo componimento Haller riconosce con più di duecento anni di anticipo quella che verrà definita la "dialettica dell'illuminismo". A condurre l'uomo alla superstizione e alle false credenze non è infatti secondo Haller l'ignoranza, bensì la stessa ragione, vale dire il suo "orgoglio" e la sua incapacità di accettare e confessare i propri limiti (vv. 107-222). Quando invece la ragione vuole credere solo e unicamente in se stessa, essa conduce inevitabilmente allo scetticismo o addirittura al nichilismo (vv. 223-291). Di fronte all'alternativa tra una falsa fede e il tormento del dubbio (v. 305), l'io lirico consiglia quindi di accettare i limiti della conoscenza, rinunciando a tutte le domande della metafisica sulla creazione del mondo e dell'uomo, sul pensiero e sull'anima, sul tempo e sull'eternità (vv. 313-324), per accontentarsi della dimostrazione

<sup>31</sup> Cfr. SIGRIST, *Das Lebrgedicht*, pp. 188 ss.

<sup>32</sup> ALBRECHT VON HALLER, *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben*, in: ID., *Die Alpen und andere Gedichte*, Auswahl und Nachwort von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart, Reclam, 1984, p. 23-37, qui p. 23.

<sup>33</sup> "unselig Mittel-Ding von Engeln und von Vieh!" Ivi, p. 24. La stessa definizione dell'uomo si trova anche nella poesia *Über den Ursprung des Übels* (Sull'origine del male), v. 107, ivi, p. 63. Qui e in seguito, il numero dei versi viene indicato direttamente nel testo.

fisico-teologica dell'esistenza e della saggezza di Dio (vv. 325 ss.). Lo stesso Haller, tuttavia, non si è evidentemente attenuto a un simile proposito, visto che solo qualche anno più tardi egli cercherà di spiegare in poesia l'origine del male e di confrontarsi poi con il concetto di eternità.

Considerata la sua radicale critica ai limiti della ragione, non c'è naturalmente da stupirsi se egli fallisce anche nel suo tentativo di fornire nella poesia *Über den Ursprung des Übels* (Sull'origine del male, 1734) una spiegazione e una giustificazione del male che c'è nel mondo. Dopo più di cinquecento versi in cui, partendo dalla contrapposizione tra la bellezza della natura e la bruttezza del mondo morale, Haller ha ripercorso la creazione dell'universo e degli spiriti superiori, la comparsa dell'uomo e la nascita della vita sociale, per passare poi alla rappresentazione della caduta degli angeli, del peccato originale e delle sue tristi conseguenze, egli giunge a una conclusione disperata e disperante:

Indessen ist die Welt, die Gott zu seinem Ruhm  
 Und unserm Glücke schuf, des Übels Eigentum:  
 In allen Arten ist das Los des Guten kleiner,  
 Wo tausend gehen zur Qual, entrinnt zur Wohlfahrt einer,  
 Und für ein zeitlich Glück, das keiner rein genießt,  
 Folgt ein unendlich Weh, das keine Ruh beschließt.  
 O Gott voll Gnad und Recht, darf ein Geschöpfe fragen:  
 Wie kann mit deiner Huld sich unsre Qual vertragen?  
 Vergnügt, o Vater, dich der Kinder Ungemach?  
 War deine Liebe erschöpft? Ist dann die Allmacht schwach?  
 Und konnte keine Welt des Übels ganz entbehren,  
 Wie liebest du nicht eh ein ewig Unding wahren? (vv. 171-182)<sup>34</sup>

Di fronte a un mondo dominato dal male, in cui la sofferenza è propria di tutte le specie e la felicità solo un'eccezione, l'io lirico è costretto

<sup>34</sup> Trad.: "Il mondo, che a sua gloria Dio ha creato / e per nostra gioia, dal male è dominato. / Il destino dei buoni, in tutte le specie è piccola cosa, / su mille che patiscono, solo uno raggiunge il benessere, / e a una felicità temporanea, che nessuno gode pienamente, / segue un dolore infinito, a cui nessuna pace mette fine. / O Dio misericordioso e giusto, può chiedere la tua creatura: / come si concilia con la tua benevolenza il nostro dolore? / Provi piacere per il dolore dei tuoi figli? / Era esausto il tuo amore? è debole allora la tua onnipotenza? / E se non c'è mondo che possa fare a meno del male, / perché non hai preferito il dominio di un nulla eterno?"



a chiedersi, in maniera simile a quanto fece Epicuro,<sup>35</sup> se Dio provi piacere di fronte alla sofferenza dei suoi figli, se il suo amore fosse esaurito, o, ancora, se la sua onnipotenza fosse troppo debole. Nel caso invece che, secondo la spiegazione degli ottimisti, non fosse stato possibile un mondo senza il male, l'Io lirico si chiede perché Dio non lo abbia lasciato piuttosto increato. Le risposte addotte sono solo le deboli ipotesi della teodicea sulla vita futura, sugli abitanti felici di altri mondi possibili, sulla perfezione del tutto, unite a qualche piccolo accenno di fisicoteologia, che però non riescono certo ad assolvere la funzione di dimostrazione che Haller si era proposto con i 606 versi di questa poesia.

Non è dunque un caso che Haller faccia precedere questo poema da una *excusatio*, nella quale egli giustifica i limiti della sua argomentazione: "In effetti si possono addurre cause migliori per gli aspetti negativi del mondo. Ma un poeta non è un filosofo, egli dipinge ed emoziona e non dimostra".<sup>36</sup>

Questa autodifesa non significa, come potrebbe forse sembrare a prima vista, una presa di distanza dal poema, che Haller dice subito di aver sempre amato moltissimo: essa rappresenta piuttosto una decisa riaffermazione di quell'autonomia del discorso poetico rispetto alla teologia e alla filosofia<sup>37</sup> che giustifica anche la compresenza, in questa come in altre poesie dello stesso autore, di elementi deistici e panteistici così come la molteplicità e l'indeterminatezza di certe argomentazioni.<sup>38</sup>

La stessa autonomia viene ribadita invece nell'*Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit* (Poesia incompiuta sull'eternità, 1736) proprio

<sup>35</sup> Cfr. Epicuro, frammento 374, secondo Lattanzio, *De ira Dei*, 13, 19-21, in *Epicurea*, nell'edizione di Hermann Usener (Lipsia 1887) a cura di Ilaria Ramelli e con presentazione di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2002, p. 551: "Dio o vuole eliminare i mali e non può, oppure può e non vuole, oppure non vuole e non può, o infine vuole e può. Se vuole e non può, è debole, il che non appartiene alla sua natura. Se può e non vuole, è malevolo, cosa ugualmente aliena dalla natura di Dio. Se non vuole e al contempo non può, allora è sia malevolo, sia debole, e per questo non è nemmeno Dio. Se è vero che vuole e può – e soltanto questo può convenire a Dio – da dove vengono allora i mali? E perché non li elimina?"

<sup>36</sup> V. HALLER, *Die Alpen*, p. 53.

<sup>37</sup> Cfr. anche la difesa dell'autonomia della conoscenza poetica formulata da Haller in una *Schutzschrift wegen einiger meiner Schriften* (Scritto in difesa di alcune mie opere, 1733), citato in KEMPER, *Deutsche Lyrik*, 5/II, p. 135.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 143.

dal carattere espressamente incompiuto del componimento poetico.<sup>39</sup> Haller mostra in esso come non esistano immagini capaci di esprimere il concetto dell'infinito e dell'eternità: non sono sufficienti gli ossimori, i paragoni, le metafore, le personificazioni né le iperboli più audaci; non riescono a coglierla né i sensi, né il pensiero e nemmeno la fantasia più sfrenata. Di fronte a questa sconfitta, anche il riferimento a Dio quale ultimo garante della realtà e stabilità dell'essere, che verrebbe altrimenti inghiottito assieme al tempo e all'eternità nel baratro del nulla assoluto (vv. 76-85), acquista più il significato di una preghiera e di un'invocazione che non di una certezza. Nemmeno la fede nell'esistenza di Dio può comunque salvare l'uomo dal riconoscimento della nullità della terra e del proprio essere, appena uscito dal nulla e pronto già a ritornarvi:

Vollkommenheit der Größe!  
 Was ist der Mensch, der gegen dich sich hält!  
 Er ist ein Wurm, ein Sandkorn in der Welt;  
 Die Welt ist selbst ein Punkt, wann ich an dir sie messe.  
 Nur halb gereiftes Nichts, seit gestern bin ich kaum,  
 Und morgen wird ins Nichts mein halbes Wesen kehren;  
 Mein Lebenslauf ist wie ein Mittags-Traum,  
 Wie hofft er dann, den deinen auszuwählen? (vv. 86-93)<sup>40</sup>

Persino l'evoluzione tanto filogenetica che ontogenetica dell'uomo appare solo come un progressivo avvicinamento al nulla (vv. 94-118) e una simile visione non può che riempire di noia e disgusto ("Ekel") lo spirito dell'io lirico, che affievolendosi di riga in riga desidera ormai solamente la pace eterna (vv. 119-125). Con questo desiderio di morte si con-

<sup>39</sup> Per un'analisi dettagliata dei contenuti filosofici di questa poesia si veda il primo capitolo di FABRIZIO DESIDERI, *Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana*, Genova, Agorà, 1991, pp. 13-62: "Haller. L'ode incompiuta sull'eternità". Qui anche una traduzione della prima stesura di questo componimento: ivi, pp. 64-73.

<sup>40</sup> Trad.: "Perfezione della grandezza! / Che cos'è l'uomo, che a te si paragona! / È un verme, un grano di sabbia nel mondo; / Il mondo stesso è un punto, quando lo paragono a te. / Un nulla solo per metà maturato, esisto appena da ieri, / E domani la metà del mio essere ritorna al nulla; / Il corso della mia vita è come un sogno meridiano, / Come può pensare di sopravvivere al tuo?"

clude dunque il componimento e proprio la sua incompiutezza è l'espressione più esplicita del fallimento di ogni teodicea e soprattutto del rifiuto di ogni tipo di armonizzazione, anche solo formale, e quindi di ogni funzione consolatoria della poesia.

Se ora ci chiediamo che cosa faccia di questi componimenti 'poesie filosofiche' e non semplicemente 'poesie didascaliche', direi che è innanzitutto il loro pessimismo conoscitivo, antropologico e metafisico. Lo stesso Haller ha scritto che "la vera filosofia consiste altrettanto nel dubitare, anzi nel non-sapere, che nel sapere",<sup>41</sup> ed esattamente questo mi sembra essere il principale significato dell'attributo 'filosofico' applicato alla poesia. Proprio perché non crede più nell'assolutezza della conoscenza razionale, il poeta è portato o quasi costretto a cercare un altro accesso alla verità attraverso quelle che all'epoca venivano chiamate "facoltà inferiori" – vale a dire in particolare attraverso la fantasia e quindi attraverso le immagini –, le quali proprio in quegli stessi anni erano state rivalutate da Alexander Baumgarten, il fondatore dell'estetica come disciplina filosofica, come fonti di una conoscenza autonoma, almeno in parte superiore alla stessa conoscenza razionale e per certi versi addirittura vicina alla "conoscenza intuitiva" divina.<sup>42</sup> Le immagini utilizzate da Haller nelle sue poesie non sono dunque pura decorazione, ma rappresentano invece la vera fonte e le linee guida del suo pensiero. Solo all'interno del linguaggio poetico, in quanto, per così dire, esterno al sistema, non tenuto all'univocità e quindi più libero, può essere formulata infatti anche una critica al sistema filosofico dominante, che era all'epoca quello dell'ottimismo di stampo leibniziano.

Ovviamente non è sufficiente che in una poesia domini lo scetticismo conoscitivo o metafisico, perché essa venga considerata una 'poesia filosofica': d'altro canto, però, non credo sia un caso che nelle poesie filosofiche più note, dal famoso componimento sul *Disastro di Lisbona* (1756) di Voltaire fino alla *Ginestra* (1836) di Leopardi, domini proprio questo scetticismo. Lo stesso vale però anche per le poesie filosofiche di Schiller.

<sup>41</sup> Citato in DESIDERI, *Quartetto per la fine del tempo*, p. 21.

<sup>42</sup> Il primo scritto in cui Baumgarten fonda l'estetica come disciplina filosofica è del 1735 e si intitola *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Meditazioni filosofiche su alcune caratteristiche tipiche della poesia).

### 5. La giustificazione della poesia filosofica negli Dei della Grecia e negli Artisti di Schiller

In *Die Götter Griechenlands* (Gli dei della Grecia, 1788), la prima poesia 'filosofica' di Schiller, vengono contrapposti esplicitamente due tipi di 'razionalità': da una parte c'è la 'razionalità' degli antichi greci, fatta di immagini e di miti, che consentiva agli uomini di vivere in armonia con una natura animata e in un rapporto reciproco e vivificante con la divinità; dall'altra, invece, la razionalità moderna della tecnica, astratta, funzionale e unidimensionale, che trasforma la natura in una macchina e alla quale corrisponde anche una nuova religiosità, un *deus absconditus* e *terribilis*, lontano e incomprensibile per l'uomo.<sup>43</sup> Mentre questa razionalità tecnica è caratterizzata da una "parola priva di anima" ("entseeltes Wort"),<sup>44</sup> gli dei, vale a dire il pensiero mitologico e della fantasia, si sono ritirati e vivono ormai solo nel mondo della poesia (vv. 121-128).

Il componimento poetico *Die Götter Griechenlands* contiene dunque in definitiva la propria giustificazione: l'io lirico deve compiere la propria analisi e smascherare l'alienazione della razionalità tecnica esprimendosi nel linguaggio della poesia, perché solo in questo modo può salvaguardare la propria umanità, sfuggendo la morte di una razionalità fredda e inumana. Non è dunque nemmeno un caso che anche le risposte a questa analisi poetico-filosofica della modernità siano state formulate nel linguaggio della poesia, vale a dire nell'elegia *Brod und Wein* (Pane e vino) di Hölderlin e nel quinto degli *Hymnen an die Nacht* (Inni alla notte) di Novalis.

Anche la successiva poesia filosofica di Schiller, *Die Künstler*, dalla quale siamo partiti e con la quale ora concludiamo, contiene una giustificazione del discorso poetico e quindi, in definitiva, un'autogiustificazione.<sup>45</sup> Il rapporto tra scienza e arte, tra filosofia e poesia, rappresenta

<sup>43</sup> Per un'analisi più approfondita di questa poesia, considerata nei suoi rapporti con la poesia di Leopardi *Alla primavera, o delle favole antiche*, che presenta molti parallelismi con essa, cfr. ALESSANDRO COSTAZZA, *L'entusiasmo della ragione: Poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, in "Studia theodisca" VII (2000), pp. 35-79, in particolare pp. 70 ss.

<sup>44</sup> Il termine compare solo nella seconda redazione della poesia, al verso 124. Cfr. SCHILLER, vol. 1, p. 165. Anche il rinvio seguente si riferisce a questa seconda redazione.

<sup>45</sup> Per un'analisi più approfondita di questa poesia rimando a un mio saggio: A. COSTAZZA, "Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt! Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, / Das malerische Tal - auf einmal zeigt." *Die ästhetische Theorie in Schillers*

infatti il tema centrale del componimento e viene sviluppato in maniera più articolata che nella poesia precedente. Forse anche in risposta alle obiezioni di Wieland, Schiller mostra come dalle varie arti siano nate non solo tutte le scienze, ma anche tutte le conoscenze umane, avendo esse introdotto nel mondo le idee di armonia, di finalit , di ordine e di giustizia che fungono come una sorta di categorie kantiane. Anche se le arti sembrano aver lasciato nel corso dell'evoluzione dell'umanit  lo scettro alle scienze esatte, queste non devono dimenticare la loro origine, poich  dovranno ridiventare arte, vale a dire anche poesia, per raggiungere il grado pi  elevato della conoscenza umana:

Der Sch tze, die der Denker aufgeh ufet,  
 Wird er in euren Armen erst sich freuen,  
 Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,  
 Zum Kunstwerk wird geadelt sein –  
 Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt,  
 Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,  
 Das malerische Tal – auf einmal zeigt. (vv. 402-408)<sup>46</sup>

In questi pochi versi   contenuta e rappresentata in immagini la superiorit  della conoscenza estetica, cos  come era stata sviluppata da Alexander Baumgarten.<sup>47</sup> Ci  che rende infatti superiore lo sguardo dell'arte rispetto a quello della ragione   proprio il suo carattere totalizzante, raffigurato qui dallo sguardo dall'alto di una collina, che coglie la valle "tutt'intera", opposto allo sguardo analitico e quindi sempre parziale della conoscenza razionale.   pur vero che in seguito al *malum metaphysicum* della

*Gedicht »Die Künstler«*, in *Pr gnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufkl rung und Klassik*. Festschrift für Hans-J rgen Schings, a c. di Peter Andr  Alt et al., Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pp. 239-263.

<sup>46</sup> Trad.: "Solo nelle vostre braccia gioir  / Dei tesori accumulati il pensatore, / Quando bellezza la sua scienza avr  / In opera d'arte nobilitata – / Quand'egli sale con voi una collina / Ed ai suoi occhi tutt'intera appare / La valle in tenue luce serotina." SCHILLER, vol. 1, p. 219.

<sup>47</sup> Per quanto riguarda l'estetica di Baumgarten, qui di seguito fortemente condensata e ridotta ad alcuni dei suoi elementi principali, rimando al mio libro: A. COSTAZZA, *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die  sthetik des 18. Jahrhunderts*, Bern et al., Peter Lang, 1999, Cap. II., pp. 37-87, con la bibliografia li indicata.

limitatezza della conoscenza umana questa maggior ampiezza viene pagata secondo Baumgarten con un grado minore di chiarezza, rappresentato poeticamente dal fatto che la valle è immersa in una tenue luce serale. Lo sguardo totalizzante dell'arte, tuttavia, è per molti versi parallelo alla *cognitio intuitiva* ("anschauende Erkenntnis") di Dio, capace di cogliere, secondo Leibniz, il tutto e le sue parti "d'un coup d'œil".<sup>48</sup> Questa superiorità dello sguardo estetico, ancora implicita in Baumgarten, verrà sviluppata ulteriormente nel corso del secolo all'interno delle riflessioni sul genio e sull'entusiasmo e troverà nell'"intuizione intellettuale" ("intellektuelle Anschauung") di Goethe,<sup>49</sup> ma soprattutto di Hölderlin e Schelling, che ne faranno addirittura il fondamento stesso di ogni filosofia,<sup>50</sup> la sua espressione più alta.<sup>51</sup>

Schiller precorre quindi in un componimento poetico questo sviluppo della filosofia, dimostrando in un certo senso concretamente quello che afferma attraverso immagini poetiche, vale a dire il potere conoscitivo autonomo dell'arte, e quindi anche della poesia, che anticipa la conoscenza scientifica e filosofica, rappresentandone allo stesso tempo il *telos* ultimo e sommo. In tal modo egli giustifica però implicitamente anche il genere stesso del suo componimento, vale a dire la 'poesia filosofica'.

<sup>48</sup> Cfr. GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, vol. II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 580 ss.

<sup>49</sup> Per il ruolo e il significato dell'"intuizione intellettuale" in Goethe si veda il mio saggio A. COSTAZZA, *Alla ricerca dell'"essentia formalis" in "rebus singularibus": il metodo scientifico di Goethe tra "scientia intuitiva" e contemplazione estetica*, in GIANCARLO LACCHIN (a c. di), *Johann Wolfgang Goethe. Evoluzione e forma*, "Panoptikum" VI (2007) 5, pp. 33-51.

<sup>50</sup> Cfr. FRIEDRICH WILHELM JOSEPH VON SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus*, in ID., *Ausgewählte Schriften*, vol. I, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 692 ss. Cfr. sull'"intuizione intellettuale" in Hölderlin e Schelling: JOCHEN SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, vol. I, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 390-403; 415-419.

<sup>51</sup> Per una panoramica di questo sviluppo si vedano i miei saggi COSTAZZA, "Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt", in particolare pp. 257 s.; ID., *L'entusiasmo della ragione*, in particolare pp. 52 ss.; ID., "Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza". *Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in "Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft" (2002), pp. 9-28, qui pp. 17 ss. Un ulteriore approfondimento di questo tema si trova nella relazione intitolata "Lo sguardo estetico e la poesia filosofica", che ho tenuto al convegno su "Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo" (Villa Vigoni, 7-9 ottobre 2007) e che verrà pubblicata negli Atti del Convegno.

È quanto ha almeno intuito August Wilhelm Schlegel, che inizia non a caso la sua dettagliata e profonda recensione della poesia di Schiller con alcune considerazioni sul genere della “poesia didascalica”.<sup>52</sup> Poiché egli si rifiuta esplicitamente di considerare *Die Künstler* semplicemente “una poesia didattica” e la definisce piuttosto una “rapsodia che insegna attraverso l’entusiasmo [Begeisterung]”,<sup>53</sup> egli si sforza di trovare una giustificazione teorica all’esistenza di un livello più alto di questo genere e la individua, pur senza dirlo esplicitamente, in quella filosofia leibniziano-wolffiana e in particolare nell’estetica di Baumgarten che costituiscono anche il fondamento teorico della poesia di Schiller.<sup>54</sup> Schlegel riconosce dunque che l’“entusiasmo”, con il quale egli non intende tanto la “follia divina” di cui parlavano gli antichi, bensì la sua versione secolarizzata, vale a dire tutte quelle facoltà non razionali che la filosofia dell’epoca definiva “inferiori”, può cogliere in maniera “confusa” (“verworren”) o addirittura “oscura” (“dunkel”) rapporti tra le cose che la ragione non riuscirà mai a cogliere in maniera “distinta” (“deutlich”) – sono questi tutti termini tecnici della gnoseologia leibniziano-wolffiana –, perché la lingua quotidiana non offre i mezzi per farlo.<sup>55</sup>

Questa giustificazione teorica da parte di Schlegel del genere poetico cui appartiene la poesia schilleriana *Die Künstler* risponde quindi implicitamente a quell’obiezione di Wieland dalla quale eravamo partiti, secondo la quale si tratterebbe solo di “filosofia in versi”: ciò che distingue questa poesia come altre dello stesso autore – ma anche le poesie di Haller – dalla ‘poesia didascalica’, facendone vera ‘poesia filosofica’, è proprio la “wahrheitsfindende Begeisterung”, “l’entusiasmo che trova la verità”, di cui parla Schlegel.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Über die Künstler. Ein Gedicht von Schiller (1790)*, in ID., *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 1, a c. di Edgar Lohner, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1962, pp. 20-41.

<sup>53</sup> Ivi, p. 20.

<sup>54</sup> Cfr. in maniera più dettagliata COSTAZZA, “Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt”, pp. 261 ss.

<sup>55</sup> SCHLEGEL, *Über die Künstler*, p. 21. Già Körner aveva riconosciuto in una lettera a Schiller del 4 marzo 1789 proprio nell’“entusiasmo” l’elemento caratteristico che distingueva il componimento *Die Künstler* da una poesia didascalica. Cfr. SCHILLER, *Werke*, 33/1, p. 331.

<sup>56</sup> SCHLEGEL, *Über die Künstler*, p. 21.

Questo “entusiasmo che trova la verità” non è infatti che un'altra espressione dell'“intuizione intellettuale”. Esso è contrario all'ordine e al metodo deduttivo, perché il suo sguardo non è analitico-discorsivo, ma intuitivo-totalizzante. Questo spiega, ad esempio, perché Schiller affermasse che le sue idee non erano mai chiare prima di cominciare a scrivere e che egli provava piuttosto una vaga sensazione musicale, senza avere una chiara idea del contenuto, mentre si apprestava a comporre una poesia.<sup>57</sup> Egli sta parlando infatti in questa lettera della “Begeisterung”, la quale è espressione delle “facoltà conoscitive inferiori”, per così dire del *fundus animae*,<sup>58</sup> che l'artista riesce a portare al livello della “chiarezza” – anche se non necessariamente a quello della “distinzione” razionale – solo attraverso il suo lavoro di scrittura o comunque di produzione artistica. L'oscurità iniziale è dunque la garanzia della produttività di questo tipo di poesia, che non si limita a esprimere in versi o in immagini verità già razionalmente conosciute. Le cosiddette “facoltà inferiori” e in particolare la fantasia (“Einbildungskraft”) operano attraverso le immagini (“Bilder”), che sono il tramite di una “conoscenza intuitiva” (“anschauende Erkenntnis”)<sup>59</sup> e non rappresentano quindi un semplice abbellimento o travestimento puramente esteriore di idee astratte, ma costituiscono piuttosto la sostanza stessa di un “pensare per immagini”<sup>60</sup> che ha come fine quell’“evidenza” (“Anschaulichkeit”) che Schiller diceva di perseguire nella poesia *Die Künstler*. Questo “pensare per immagini” non può avere d'altra parte che un carattere processuale, in quanto rappresenta appunto una ricerca

<sup>57</sup> Cfr. la lettera già citata a Körner del 25 febbraio 1789 e inoltre la lettera a Körner del 25 maggio 1792, SCHILLER, vol. 11, p. 604. Anche qui Schiller si riferisce tra l'altro proprio alla poesia *Die Künstler*.

<sup>58</sup> Cfr. l'articolo “Begeisterung” in JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, vol. 1, Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1792-1794, pp. 349-357, in particolare la citazione dall'*Aesthetica* di Baumgarten a p. 352. Cfr. sul significato del *fundus animae*: HANS ADLER, *Fundus animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der 'Aufklärung'*, in “Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 62 (1988), pp. 197-220.

<sup>59</sup> Si veda l'articolo “Bild” in SULZER, *Allgemeine Theorie*, pp. 405 s.

<sup>60</sup> Cfr. HELMUT KOOPMANN, *Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil*, in “Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft” XXX (1986), pp. 218-250, in particolare su *Die Künstler* pp. 333 ss. Cfr. anche KEMPER, *Deutsche Lyrik*, 6/III, p. 485, con riferimento a *Die Götter Griechenlands*.



della verità nel *medium* delle immagini che sia autonoma e indipendente dalla verità della ragione.<sup>61</sup>

Risulta evidente come proprio le caratteristiche contestate da Mendelssohn e Lessing a Pope e ancor più da Wieland a Schiller, vale a dire il disordine dell'argomentazione, l'ambiguità dei termini e l'eclettismo dei contenuti, "il mescolare passi poeticamente veri e altri letteralmente veri", "la lingua pittoresca e il lussureggiante trascorrere da un'immagine all'altra", rappresentino in realtà caratteristiche fondamentali e determinanti della 'poesia filosofica': esse sono espressione immediata di quella "wahrheitsfindende Begeisterung" che ritornerà anche nella nuova razionalità 'notturna' degli *Inni alla notte* di Novalis, così come nella dionisiaca e notturna "santa ebbrezza" ("das Heiligtrunkene") e nella "parola fluente" ("das strömende Wort") degli inni di Hölderlin.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Su questo carattere 'processuale', che distingue la vera 'poesia filosofica' dalla 'poesia didascalica', insiste Kemper a proposito della poesia di Haller. Cfr. KEMPER, *Deutsche Lyrik*, 5/II, pp. 152 s.

<sup>62</sup> I due termini, che indicano l'aspetto dionisiaco e notturno del linguaggio poetico, compaiono ai versi 33 e 34 della poesia *Brot und Wein* (Pane e vino). Cfr. FRIEDRICH HÖLDERLIN, vol. 1, a c. di Jochen Schmidt, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992 ss., p. 286.