

Jörg Robert<sup>1</sup>

“LA PORTA D’ORIENTE DELLA BELLEZZA”  
ANTROPOLOGIA E AUTONOMIA ESTETICA  
NELL’OPERA DI FRIEDRICH SCHILLER

1. *A cosa serve l’arte?*

Nel 1974 Hans Georg Gadamer tenne una relazione sull’«attualità del bello»<sup>2</sup>. L’intento era assolutamente apologetico<sup>3</sup>, perché l’“attualità del bello” non è per nulla un fatto scontato – allora come oggi. Il discorso di Gadamer si pone nella lunga tradizione della difesa (apologia) della poesia. Il filosofo prende le mosse dal detto di Hegel sulla “fine” o “morte dell’arte”: «Il pensiero e la riflessione», scrive Hegel nelle *Lezioni di estetica*, «hanno sopravanzato la bella arte [...]». In tutti questi rapporti l’arte per noi è e rimane dal lato della sua più alta determinazione qualcosa di passato»<sup>4</sup>. In particolare, Gadamer rileva come l’«estraneazione» provocata dalle avanguardie del ventesimo secolo abbia portato a una crisi della percezione dell’arte sia nella coscienza collettiva sia nella sua attuazione in pubblico<sup>5</sup>. Esempi di questo fenomeno sono, secondo Gadamer, la musica moderna, la poesia ermetica e il dramma moderno. Contro questo ripiegamento dell’arte nel monologo, nell’ermetismo e nel pathos della negatività, come li rappresenta la filosofia dell’arte di Adorno, Gadamer cerca una definizione dell’arte riconducibile a tre concetti fondamentali: il gioco, il simbolo e la festa.

Tutti e tre i concetti sono radicati nell’estetica e nell’antropologia

<sup>1</sup> Vorrei ringraziare Chiara Conterno per la traduzione del testo e Francesco Rossi per la curatela; ringrazio i colleghi di Verona e Pisa per gli inviti e le occasioni di discussione che mi hanno aiutato a precisare le tesi principali.

<sup>2</sup> La relazione originaria intitolata *Kunst als Spiel, Symbol und Fest (L’arte come gioco, simbolo e festa)* è stata pubblicata nel 1975 a cura di A. Paus nell’edizione integrale delle lezioni delle *Salzburger Hochschulwochen*; cito in seguito dalla traduzione in italiano di R. Dottori, Gadamer 1988, basata sull’edizione rielaborata Reclam, Gadamer 1977.

<sup>3</sup> Löwenstein 2006, 281-302. Sul Gadamer ermeneutico rimando a Andrzejewski 1992, 207-212, Arthos 2013, Delannoy 2007, 397-427, Gasché 2006, 35-55, Grondin 2000, Jakubiak 2011, Stanley 2005.

<sup>4</sup> Hegel 1997<sup>2</sup>, 15-16, tr. modificata.

<sup>5</sup> Cfr. Gadamer 1988, 7 (Gadamer 1977, 5).

del diciottesimo secolo, nell'epoca che Heine, in riferimento a Goethe, chiamò «Kunstperiode»<sup>6</sup>. Mentre la festa rimanda alla tradizione dell'estetica dell'autonomia (*Autonomieästhetik*)<sup>7</sup> e della religione dell'arte (*Kunstreligion*), il simbolo sottolinea il fatto che la cosa «singola, particolare si rappresenta come un frammento dell'essere che promette di completare un qualcosa che gli corrisponde per guarire e diventare intero»<sup>8</sup>. Nell'economia dell'argomentazione è però il concetto di gioco a rivestire un'importanza centrale<sup>9</sup>. Il gioco, secondo Gadamer, è «una funzione elementare della vita umana», in cui l'uomo sperimenta una «razionalità priva di scopi [*zweckfreie Vernünftigkeit*]»<sup>10</sup>. Nemmeno l'opera d'arte è pensabile senza il gioco. «Ogni opera lascia, per così dire, per colui che la accoglie uno spazio libero [*einen Spielraum*] che egli deve riempire»<sup>11</sup>. L'arte come gioco pretende «un continuo essere-compartecipe [*ein ständiges Mit-Tätigsein*]»<sup>12</sup> da parte del lettore, il quale ne riempie le «lacune». A tutto ciò si ricollegherà la cosiddetta estetica della ricezione degli allievi di Gadamer, Hans Robert Jauß o Wolfgang Iser.

I concetti gadameriani di festa, simbolo e soprattutto gioco non sono pensabili senza l'estetica della *Kunstperiode* o del classicismo weimariano. Sostanzialmente, essi recano l'impronta fondamentale di Friedrich Schiller (1759-1805), che nella quindicesima delle sue lettere *Sull'educazione estetica dell'uomo* (1794) scrive: «l'uomo con la bellezza deve solo giocare e deve giocare solo con la bellezza. Infatti, per dirla infine brevemente, l'uomo gioca soltanto quando è uomo nel senso pieno del termine, ed è interamente uomo solo laddove gioca [*der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*]»<sup>13</sup>.

<sup>6</sup> Heine 1975<sup>2</sup>, 72.

<sup>7</sup> Sull'idea dell'autonomia dell'arte rimando a Vollhardt 2007, 173-176, Id. 1995, 249-272.

<sup>8</sup> Gadamer 1988, 35 (Gadamer 1977, 43) tr. modificata.

<sup>9</sup> Sul concetto di «gioco» nell'ambito dell'antropologia estetica schilleriana rimando a Kiermeier-Debre 2003, 469-474; per la ricezione e lo sviluppo storico del concetto cfr. Wetzel 2003, 577-618, in particolare 586-590, Matuschek 2008, Anz, Kaulen 2009, qui soprattutto i contributi esegetici di Kohlross, 89-99; Kayser 1961, Kowatzki 1973.

<sup>10</sup> Gadamer 1988, 24 s. (Gadamer 1977, 30).

<sup>11</sup> Gadamer 1988, 28 (Gadamer 1977, 34).

<sup>12</sup> Gadamer 1988, 29 (Gadamer 1977, 35), tr. modificata.

<sup>13</sup> ÄE, 56 (NA XX, 359).

Se si segue questa definizione, l’arte è il criterio di distinzione dell’uomo. L’antropologia si basa sull’estetica come l’estetica sull’antropologia. Il gioco è, secondo Gadamer, autonomia e attività («automovimento»), «che tramite il proprio movimento non tende a uno scopo o una meta, ma solo al movimento come movimento [...]»; ciò deriva, come sottolinea Gadamer, «dal carattere elementare di eccedenza [*dem elementaren Überschusscharakter*], che nella vitalità in quanto tale spinge alla rappresentazione»<sup>14</sup>. Anche da questa teoria “vitalistica” del bello un sentiero diretto riconduce a Schiller – su questo argomento torneremo più avanti.

Ora, le riflessioni di Schiller sul valore antropologico del gioco sono più che mai attuali: Si pensi qui alle recenti discussioni sulla cosiddetta “estetica evolutivista”. Essa indaga i motivi della nascita dell’arte nella storia dell’*homo sapiens*. Quali vantaggi adattativi risultano connessi alla formazione di quei dispositivi che oggi noi ricollegiamo ai modi di comportamento e di procedere estetici? Già Charles Darwin si era confrontato con tale questione. Nel suo libro *L’origine dell’uomo* (*The Descent of Man*, 1871) lo scienziato britannico aveva richiamato l’attenzione sulle analogie già presenti nel regno animale. «Se si guarda come gli uccelli maschi dispiegano di proposito il loro piumaggio e i suoi splendidi colori davanti alle femmine [...], non si può proprio dubitare che le femmine ammirino la bellezza dei loro compagni maschi»<sup>15</sup>. Presso gli uomini, invece, il senso della bellezza non sarebbe «così tanto sviluppato come presso certi animali»<sup>16</sup>. L’arte si baserebbe su fattori culturali e non biologici. «I popoli primitivi e gli uomini non colti non se ne rallegrano»<sup>17</sup>.

Questo pensiero è stato recentemente ripreso dall’estetica evolutivista<sup>18</sup>, soprattutto da Winfried Menninghaus nel suo libro *A cosa serve l’arte? L’Estetica dopo Darwin*. L’evoluzione dell’arte, secondo Menninghaus, non è da dedurre in linea diretta da fenomeni analoghi nel regno animale (ad esempio dai corteggiamenti o dal canto degli animali). Piuttosto, essa si realizza dove «gli adattamenti molto antichi del giudizio dell’attrazione sessuale, del comportamento ludico e del-

<sup>14</sup> Gadamer 1988, 24 s. (Gadamer 1977, 30) tr. modificata.

<sup>15</sup> Darwin 1966, 115. La traduzione, qualora non diversamente indicato, nella presente nota e nelle successive è a cura della traduttrice.

<sup>16</sup> Darwin 1966, 117.

<sup>17</sup> Darwin 1966, 117.

<sup>18</sup> Cfr. Cometa 2013, 171-194; Dutton 2009, Eibl 2004, Feige 2009, 165-181; Menninghaus 2011, Richter 2001a, Richter 2001b, 89-107, Willems 2001, 191-215.

l'utilizzo di utensili» si sono innestati tra di loro: «la liquefazione di questi confini» tra gli adattamenti menzionati permette «l'emergere delle arti»<sup>19</sup>. Menninghaus parla di quattro «vettori evolutivi», cioè di forze che, interagendo, avrebbero fatto emergere la predisposizione umana per l'arte. Essi sono: il corteggiamento sessuale, il gioco, la tecnologia e i simboli<sup>20</sup>. Per lo studioso è importante soprattutto un aspetto che, attraverso il concetto foucaultiano della “cura di sé”, acquista nuova attualità, ossia la «funzione di auto-miglioramento esercitante [*die Funktion übender Selbstverbesserung*]» svolta dall'arte<sup>21</sup>; questa funzione del comportamento ludico sarebbe osservabile già nel regno animale. A ciò si aggiunge un fattore che desidero definire “argomento della distanza”. Menninghaus parla del «capacità» dell'arte «di distanziare la realtà»<sup>22</sup>. L'arte crea zone del “come se”: spazi di azione o spazi liberi della riflessione in opposizione a quell'«assolutismo della realtà [*Absolutismus der Wirklichkeit*]» di cui parla Hans Blumenberg<sup>23</sup>. Questa capacità di prendere le distanze rende l'uomo un “essere che gioca”. In quanto tale, l'uomo è un «animal poeta» – come recita il titolo di una celebre monografia del germanista Karl Eibl<sup>24</sup>. Anche per lui l'arte è una modalità di gioco o un «modo di organizzazione [*Organisationsmodus*]» sviluppato per l'esercizio e il perfezionamento di determinati comportamenti ‘adattativi’, di fronte al quale sta il «modo funzionale [*Funktionsmodus*]», cioè l'agire sotto le circostanze della vita seria e reale. «Le finzioni appartengono quindi al programma di allenamento e sintonizzazione dei nostri “circuiti logici”»<sup>25</sup>. L'arte e la cultura trovano la loro funzione nel creare “mondi intermedi” (*Zwischenwelten*)<sup>26</sup> che permettono all'uomo di distanziare, riflettere o contrastare il primo mondo in un secondo immaginario.

## 2. Congiura estetica - Gli artisti (*Die Künstler*)

Cominciamo con una poesia filosofica che nasce nell'inverno 1788/1789 e, in un primo momento, nel marzo 1789, esce in *Der*

<sup>19</sup> Menninghaus 2015, 8 s.

<sup>20</sup> Cfr. Menninghaus 2015, 191 ss.

<sup>21</sup> Menninghaus 2015, 195 tr. modificata.

<sup>22</sup> Menninghaus 2015, 201.

<sup>23</sup> Blumenberg 2006, 9-39 (*Nach dem Absolutismus der Wirklichkeit*).

<sup>24</sup> Eibl 2004.

<sup>25</sup> Eibl 2004, 282.

<sup>26</sup> Cfr. Eibl 2009.

*Teutsche Merkur* di Christoph Martin Wieland. Con i suoi 481 versi (nell’ultima stesura) è la più lunga poesia di Schiller. È intitolata *Gli artisti (Die Künstler)*<sup>27</sup>. In questo testo, che contiene già tutti i temi e le tesi, ma anche le contraddizioni dello Schiller classico<sup>28</sup>, il poeta abbozza una storia culturale dell’umanità, in cui l’arte svolge un ruolo centrale in quanto “conquista evolutiva”. In analogia a Johann Gottfried Herder, il cui pensiero sta dietro alle tesi centrali della poesia, si potrebbe parlare di una “filosofia della storia dell’umanità” (per citare un titolo dello stesso Herder). Nuovo e originale è il ruolo che Schiller attribuisce all’arte e agli artisti: sono loro, infatti, che hanno reso possibile l’ascesa dell’uomo all’apice dell’Illuminismo e della civilizzazione. L’arte è dunque propedeutica all’Illuminismo. Con le sue importanti tesi, Schiller è molto vicino ad Aristotele, ma anche all’antropologia evolutiva. Quando afferma «l’arte, o uomo, l’hai tu solo [*die Kunst, o Mensch, hast du allein*]»<sup>29</sup>, anticipa la formula di Karl Eibl: *animal poeta*. Questo processo di civilizzazione abbozzato da Schiller non è affatto privo di contraddizioni. Due tesi contrapposte vengono ricongiunte. Si potrebbe chiamarle l’ipotesi naturalistica e l’ipotesi culturalistica. Nella prospettiva naturalistica l’arte costituisce l’unicità dell’uomo (*animal poeta*). In quella culturalistica l’arte è presente nell’uomo solo per predisposizione. L’uomo come genere attraversa un processo di perfezionamento in cui si sviluppano le sue predisposizioni preformate. In quest’ultimo senso – sviluppo di predisposizioni preformate – anche Schiller parte dall’idea di un’evoluzione dell’uomo che prosegue lungo un ampio arco temporale, dal “mondo arcaico” primitivo attraverso l’antichità greca fin dentro al presente. L’arte e gli artisti agiscono come catalizzatori del processo di civilizzazione:

Solo dalla porta d’Oriente del bello  
 entrasti nella terra del sapere.  
 A ciò che attrae s’applica l’intelletto  
 per avvezarsi a un più alto splendore<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Queste riflessioni riprendono in parte il filo del mio libro sull’estetica schilleriana: Robert 2011, 223-292; si vedano inoltre Brokoff 2005, 265-267, Costazza 2002, 239-263, Dahnke 1981, 85-116, Horn 1987, 382-392, Pelzer 1997, 165-181, Pugh 1989/90, 13-22, Rasch 1952, 59-75.

<sup>28</sup> I primi «dieci fogli [*zehn Bogen*]» delle *Lettere estetiche* trasudano ancora delle «più consistenti idee tratte dagli *Artisti*». Lettera a Christian Gottfried Körner del 10 dicembre 1793 (NA XXVI, 336).

<sup>29</sup> PF, 13 (NA I, 201) v. 33.

<sup>30</sup> PF, 13 (NA I, 202) vv. 34-37.

La «porta d'Oriente del bello [*das Morgenthor des Schönen*]» è la porta orientale, rivolta verso Oriente<sup>31</sup>. In Oriente comincia il percorso dell'uomo che conduce poi, seguendo il corso del sole, a Occidente. Schiller segue il modello di pensiero di Herder che caratterizzerà l'Orientalismo nella letteratura tedesca all'inizio del diciannovesimo secolo<sup>32</sup>: «*Terra d'Oriente*, tu suolo prescelto di Dio [*«Morgenland, du hiezu rechnet auserwählter Boden Gottes*]», esclama il filosofo<sup>33</sup>. Ciò corrisponde all'antico modello della *translatio studii*, ossia del trasferimento culturale che attraverso l'Oriente, l'Egitto, la Grecia e Roma conduce in Germania. Hölderlin parla di “Esperia” (*Hesperien*). La «porta d'Oriente del bello», però, non localizza l'arte solo dal punto di vista spaziale e storico, ma anche da quello funzionale: l'arte diventa uno spazio e uno stadio di passaggio. Come in un «rito di passaggio»<sup>34</sup> l'uomo viene “iniziato” alla conoscenza attraverso l'arte. Questo, però, significa anche che l'uomo non è designato per l'arte, ma deve giungere alla «terra del sapere». Il bello è soltanto il “portale” che vi permette l'accesso. Quando l'uomo conquista la «terra del sapere», deve – così sembra – emigrare dal regno del bello, dal regno dell'estetica. Questa circostanza precaria viene tematizzata dalla ventiseiesima strofa:

Se sulle strade ora aperte del pensiero  
 lo scenziato erra con audace fortuna  
 ed ebbro di peana di vittoria  
 con mano rapida afferra la corona;  
 se con modesto salario di soldato  
 crede di congedare il grande condottiero  
 ed accanto al vagheggiato trono  
 concede all'arte d'esser la prima schiava:  
 perdonatelo, sulla vostra testa aleggia  
 la corona splendente delle perfezione<sup>35</sup>.

Il discorso dell'arte come «prima schiava» dimostra che l'idea dell'educazione estetica è inconciliabile con l'idea dell'autonomia dell'arte. Lo scambio di opinioni con il suo mentore di Weimar, Christoph Martin Wieland, su *Gli artisti*, tocca subito questo punto. All'inizio di febbraio 1789 Schiller riferisce al suo amico Körner: «Wieland ritenne molto

<sup>31</sup> Cfr. Grimm, Grimm 1999, Sp. 2585.

<sup>32</sup> Sull'orientalismo tedesco dell'Ottocento si veda Polaschegg 2005.

<sup>33</sup> Herder 1984, 596.

<sup>34</sup> Cfr. Van Gennep 1999.

<sup>35</sup> PE, 31 s. (NA I, 211 s.) vv. 383-392.

sfavorevole che l’arte, secondo la concezione valida finora, sia soltanto la serva di una cultura più alta»<sup>36</sup>. Schiller reagisce rielaborando le strofe finali: L’arte è ora mediatrice e custode della verità e della scienza. Pertanto, il percorso dall’arte alla ragione (cioè alla scienza, alla filosofia) risulta per lo meno relativizzato. Schiller accenna ora ad un movimento ciclico che dall’arte attraverso la filosofia e la scienza torna, o meglio risale, di nuovo all’arte. Per fare ciò, introduce una nuova metafora: «Con voi, prima pianta della primavera, / le anime la natura iniziò a educare, / con voi, gioiosa corona del raccolto, / la natura giunge a compimento [*Mit euch, des Frühlings erster Pflanze, / begann die Seelenbildende Natur, / mit euch, dem freud’gen Aerntekranze, / schließt die vollendende Natur*]»<sup>37</sup>. Il pensiero dell’educazione estetica prende qui una svolta del tutto nuova: l’arte – non la scienza – è il fine della storia dell’uomo<sup>38</sup>. Al termine del percorso vi è l’ascesa «al trono splendente della bellezza somma»<sup>39</sup>. Questo momento viene però rinviato a un lontano futuro. Ciò che rimane è soltanto la parvenza della verità: «che nel vostro specchio si rifletta / l’alba del secolo che viene [*fern dämmre schon in euerem Spiegel / das kommende Jahrhundert auf*]»<sup>40</sup>. La terra del sapere, che all’inizio sembrava già raggiunta, si rivela qui una Fata Morgana estetica. Lampante è il contrasto con l’inizio:

Col tuo ramo di palma, uomo, fiero  
 ti ergi al volgere del secolo,  
 in nobile maturità,  
 ricco di spirito, vigili i sensi,  
 pieno di mite serietà, quieto e attivo,  
 del tempo il figlio più maturo.  
 Libero per ragione, forte grazie alle leggi,  
 sei grande per la mitezza e ricco di tesori  
 che a lungo il seno tuo ti tacque,  
 signore della natura, che ama le tue catene,  
 che prova la tua forza in mille lotte  
 e splendida uscì con te dallo stato selvaggio<sup>41</sup>.

Scritto tra il 1788 e il 1789, alla vigilia della Rivoluzione Francese, que-

<sup>36</sup> A Körner, 9 febbraio 1789 (NA XXV, 200).

<sup>37</sup> PE, 32 (NA I, 212) vv. 393-396.

<sup>38</sup> Cfr. Pugh 1996, 221: «Instead of maturing from art to science, man now matures from science to art».

<sup>39</sup> PE, 35 (NA I, 213) v. 460.

<sup>40</sup> PE, 37 (NA I, 214) vv. 468-469.

<sup>41</sup> PE, 11 (NA I, 201) vv. 1-12.

sto *incipit* anticipa il volgere del secolo 1800/1801. *Gli artisti* è un *carmen saeculare* nella tradizione di Orazio, una poesia per «l'inizio del nuovo secolo» («Antritt des neuen Jahrhunderts»); così recita il titolo di un'altra poesia di Schiller del 1801)<sup>42</sup>. Essa richiama alla mente una cerimonia di consegna di diplomi scolastici: l'umanità ha conseguito il “diploma della maturità” («del tempo il figlio più maturo [*der reifste Sohn der Zeit*]) e gli insegnanti – cioè gli artisti – vengono ringraziati dagli allievi<sup>43</sup>. L'umanità è maturata e cresciuta e può lasciare la scuola della natura, in un certo senso con lode. La sua destinazione – l'Illuminismo – è raggiunta. Questa *Aufklärung* è determinata dal dominio sulla natura. La storia dell'umanità è quindi in misura minore una *struggle for survival* che una lotta contro le potenze del caos. Si tratta, altresì, di una “lotta di genere”: non l'uomo in generale la combatte, ma il *maschio*. Si parla di una «*stolzer Männlichkeit*», letteralmente “orgogliosa virilità”. L'uomo viene rappresentato come il figlio più maturo del tempo e «signore della natura [*Herr der Natur*]». Questa natura è una sorta di forza opposta che deve essere domata «in mille lotte [*in tausend Kämpfen*]». La vittoria del rischiaramento è la vittoria del mondo dei padri su un mondo originario femminile che tuttavia si conserva nelle numerose figure femminili presenti ne *Gli artisti*. La parte principale della poesia è una breve storia dell'uomo a ritroso che va dal presente dell'anno 1789 fino al «regno immenso dell'antichità [*der Vorwelt unabsehlich Reich*]»<sup>44</sup>. Ma Schiller non è Darwin. Che la storia culturale dell'uomo si basi sulla sua *storia naturale*, che la civilizzazione si fondi sull'*evoluzione*, Schiller non lo poteva intuire. Non poteva sapere nemmeno della scoperta di un “tempo profondo” (*Tiefenzeit*)<sup>45</sup> della terra e dell'uomo. Ciò nonostante, la filosofia della storia in forma poetica di Schiller si legge come un'anticipazione delle idee dell'estetica evolucionistica.

Ma dal testo emergono anche altre associazioni. Nella poesia si legge anche che gli artisti si dedicano al «casto culto [*keusche[m] Dienste*]» del bello<sup>46</sup>. Sembrerebbero dunque appartenere a un ordine religioso-cavalleresco – che Schiller adorava, si veda ad esempio il suo frammento drammatico *I maltesi* (*Die Malteser*). Ma ancor di più ri-

<sup>42</sup> Robert 2011, 254-262; per la tradizione della *poesia secolare* si veda Sauer 1901, Malles 1993, Brendecke 1999.

<sup>43</sup> Robert 2011, 270-275.

<sup>44</sup> PE, 29 (NA I, 210) v. 348.

<sup>45</sup> Smail 2008, Gould 1990.

<sup>46</sup> PE, 15 (NA I, 203) v. 86



cordano gli apostoli: come questi servono Cristo, così gli artisti di Schiller servono la Venere Urania. La loro missione è la diffusione del vangelo dell’arte. Come gli apostoli conservano la memoria di Cristo, così gli artisti conservano la memoria della bellezza, vale a dire di *Venus Urania*. Schiller parla addirittura di un *symbolon*, cioè di una professione di fede (in latino *symbolum*):

Quel che sol con lo scorrer dei millenni  
la ragione matura riconobbe  
nel simbolo del bello e del grandioso  
all’intelletto in fasce era già chiaro<sup>47</sup>.

La comunità qui evocata di “illuminati” e iniziati (epopti) ricorda non solo gli apostoli di Cristo, ma anche un ordine segreto come i massoni e gli illuminati, con cui Schiller entra in stretto contatto proprio in questi anni<sup>48</sup> – il suo *Don Carlos* presenta nella figura del Marchese di Posa un tale “emissario” della conoscenza<sup>49</sup>. Come i membri degli ordini dei massoni e degli illuminati, gli artisti godono il privilegio di poter guardare l’arte. Sono iniziati al culto della “verità”: «senza veli appare solo a quelli / che in mite lega attorno a sé riunisce!»<sup>50</sup>. Solo gli artisti possono vedere la “nuda verità”. Il desiderio di sapere acquista così in Schiller tratti erotici. Gli artisti sono quindi l’avanguardia, «il primo gradino dell’umanità [*der Menschheit erste Stufe*]»<sup>51</sup>. La natura stessa è la loro maestra, fedele al motto di Aristotele: *ars imitatur naturam*. Per prima cosa gli artisti riescono a conferire forma e sembianza alla natura informe:

Come potevate non vedere i segni  
belli che la natura amica vi mandava?  
L’arte di rubare, imitando, le sue ombre  
ve la mostrò l’immagine sull’onda<sup>52</sup>.

L’arte crea ordine, forma e contorno. Pertanto gli artisti preparano la conoscenza. L’arte e gli artisti agiscono nel processo della civilizzazione come mediatori, come catalizzatori: portando «l’equilibrio nel mondo [*das Gleichmaß in die Welt*]» (v. 103), mettendo ordine nel

<sup>47</sup> PE, 13 (NA I, 202) vv. 43-45.

<sup>48</sup> Schings 1996.

<sup>49</sup> Robert 2011, 281-292.

<sup>50</sup> PE, 15 (NA I, 203) vv. 97-98.

<sup>51</sup> PE, 17 (NA I, 203) v. 102.

<sup>52</sup> PE, 17 (NA I, 204) vv. 125-128.

caos dei fenomeni e rielaborando forme e figure, essi liberano il «selvaggio [*Wilde*]» (v. 111) dall'afflusso diretto dei fenomeni<sup>53</sup>. Conosciamo già questo argomento: l'arte crea distanza dalla natura aprendo il "mondo intermedio" (*Zwischenwelt*) della cultura, della riflessione e della libertà. In opposizione a ciò, Schiller delinea un'immagine buia dell'era pre-estetica. *L'homme sauvage*<sup>54</sup>, l'uomo nello "stato di natura" (*état naturel*) rousseauiano, è dominato da una natura che non può controllare né esteticamente né tecnicamente:

Prima che al mondo recaste l'equilibrio,  
 che tutti gli esseri servono con gioia,  
 un edificio immenso nel nero velo notturno,  
 e intorno a lui alla luce di un raggio opaco  
 una schiera di figure ostili,  
 che in ceppi da schiavo tenevano i suoi sensi  
 ed insocievoli, rozze come lui,  
 con mille forze lo attaccavano –  
 così al selvaggio appariva la creazione.  
 Sol dalle cieche catene della brama  
 legato alle apparenze, gli sfuggiva  
 senza che la godesse e la sentisse  
 l'anima bella della natura<sup>55</sup>.

Per i primitivi il mondo è amorfo, privo di forma e di contorno<sup>56</sup>. Senza distanza non c'è ordine, struttura, non c'è libertà laddove i sensi siano tenuti «in ceppi da schiavo [*in Sklavenbanden*]»). Solo la distanza crea l'umanità. Solo nell'«assennatezza [*Besonnenheit*]» (Herder) l'uomo conquista un libero rapporto nei confronti del mondo<sup>57</sup>. Con riferimento al mito del peccato originale Herder chiama l'uomo il «primo liberato della creazione [*der erste Freigelasene der Schöpfung*]»:

L'animale è solo uno schiavo chinato; anche se alcuni più nobili alzano il loro capo o per lo meno bramano la libertà con il collo teso in avanti. La loro anima, non ancora matura per la ragione, deve servire istinti necessari e in questo servizio prepararsi da distante al proprio uso dei sensi e delle inclinazioni. L'uomo è

<sup>53</sup> *Ibidem* (NA I, 204).

<sup>54</sup> Cfr. Tinland 1968.

<sup>55</sup> PF, 17 (NA I, 203 s.) vv. 103-115.

<sup>56</sup> Le riflessioni di Schiller sullo stato primitivo dell'umanità si collocano all'interno di un dibattito complessivo sul primitivismo. Si vedano a proposito Gisi 2013, 141-158, Gisi 2007, Robert 2013, 183-217.

<sup>57</sup> Herder 1966, 31.

il primo liberato della creazione; egli sta in posizione eretta. Vi è in lui la bilancia del bene e del male, del falso e del vero: egli può ricercare, egli deve scegliere<sup>58</sup>.

Questo processo di presa di distanza dalla natura – anche dalla natura dei propri desideri – trova l’apice nella Grecia antica. Qui Schiller segue *in toto* l’immagine classicistica della cultura greca che in Germania si diffonde da Winckelmann in poi. Pertanto, l’uomo greco è il vero uomo:

Si sciolse allora dal sonno dei sensi  
l’anima bella e libera; affrancato  
mediante voi [artisti, J.R.] lo schiavo della pena  
si lanciò in grembo alla gioia<sup>59</sup>.

L’arte emancipa l’uomo dalla natura. È l’organo che genera la “maturità” dell’uomo, punto centrale del famoso saggio di Kant *Che cos’è l’Illuminismo* (*Was ist Aufklärung* 1784). L’arte e gli artisti provvedono all’«uscita dell’uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso». Ciò che distingue Schiller da Kant è il ruolo della sensualità. Lo scrittore crede nella possibilità di conciliare sensualità e spirito. Perfetto è solo l’“uomo intero” (*der ganze Mensch*). Non a caso, Schiller aveva scritto una dissertazione medica *Sul rapporto tra la natura animale e la natura spirituale dell’uomo*. Questo problema della conciliabilità di una natura sensuale e spirituale – in latino *commercium mentis et corporis* – costituisce l’idea antropologica regolatrice all’interno del pensiero di Schiller nel suo complesso – al di là e al di qua di Kant. Schiller si immagina che il bello agisca come un vaccino o, per così dire, omeopaticamente<sup>60</sup>. L’arte è sì sensualità, ma ridotta e dosata: è considerata dal poeta «il desiderio più pudico [*die verschämtere Begierde*]<sup>61</sup>, quindi non si tratta né di una brama esplicita né di una

<sup>58</sup> Herder 2002, 135. Sulle *Idee* cfr. Bollacher 2005, 83-94, Bollacher 1996, 168-176, Imanishi 2012, 151-169, Löchte 2005, Namowicz 2001, 105-118, Stolpe 1989, 187-212, 466-468, Zammuto 2011, 61-77.

<sup>59</sup> PE, 21 (NA I, 206) vv. 169-172.

<sup>60</sup> Nel saggio *Sul sublime* (*Ueber das Erhabene*) Schiller designa il patetico teatrale come l’«inoculazione del destino inevitabile [*Inokulation des unvermeidlichen Schicksals*]», «che lo priva del suo carattere maligno e rivolge il suo attacco sul lato più forte dell’uomo». («[durch welche] es seiner Bösartigkeit beraubt, und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird.»). E, 80 (NA XXI, 51). Per l’ideale dell’immunizzazione estetica rimando a Zumbusch 2011, 114-137.

<sup>61</sup> PE, 21 (NA I, 206) v. 205.

possessiva. Dall'arte deriva poi la religione; l'arte diventa – prima della differenziazione della società – un organo della scienza, dell'educazione e del diritto. Tale processo, favorito dai due “rinnovamenti” del Rinascimento e dell'Illuminismo, trova la sua conclusione nel presente: «L'uomo che ha progredito solleva / ora l'arte sulle sue ali spiegate»; il progresso scientifico è un effetto di questo sviluppo: «s'aprono i confini del sapere»; sulle ali della fantasia l'uomo raggiunge le «colonne più remote» della natura<sup>62</sup>. È lui ora – in linea con l'idea kantiana di un “giudizio teleologico” – a conferire la propria «armonia» alle «sfere [Leibt er den Sphären seine Harmonie]»<sup>63</sup>. L'uomo civilizzato, dunque, proietta quella «leggiadra proporzione [holde Gleichmaß]»<sup>64</sup> che lo contraddistingue nei movimenti della natura (ad esempio nelle “sfere” dei pianeti).

### 3. “Supplemento estetico” (Sull'educazione estetica)

Riassumiamo: ne *Gli artisti* Schiller attribuisce all'arte tre funzioni nello sviluppo dell'uomo e nel processo di civilizzazione, tutte e tre riconducibili all'“argomento della distanza”. L'arte ha 1) una funzione cognitiva (distanza di fronte all'assolutismo della realtà), 2) una funzione di controllo sugli affetti (distanza di fronte ai propri istinti), 3) una funzione terapeutica, consolatoria e compensatoria (ossia indennizzante, capace, cioè, di creare distanza dai traumi della finitezza e della morte). «Con magiche apparenze [mit holdem Zauberscheine]» l'arte cela «il coro pauroso degli affanni [Der Sorgen schauervollen Chor]»<sup>65</sup>. Schiller rimanda al mito della caverna di Platone e lo rovescia, anticipando, nel fare ciò, un'intuizione di Freud che, ne *Il disagio della civiltà* (1929), parla della «soave narcosi [milde Narkose]» in cui ci trasporta l'arte<sup>66</sup>. Attraverso queste tre funzioni, l'arte diventa un universale antropologico e un fondamento della comunità umana in generale. Dall'arte si sviluppano quelle istituzioni sociali che servono come *vinculum societatis*, ossia legame della società: religione, filosofia

<sup>62</sup> PF, 25 (NA I, 208) vv. 270 ss.

<sup>63</sup> PF, 27 (NA I, 209) v. 285.

<sup>64</sup> *Ivi*, v. 289.

<sup>65</sup> PF, 29 (NA I, 210) vv. 346-347.

<sup>66</sup> «Chi è sensibile all'influsso dell'arte non lo stimerà mai abbastanza come fonte di piacere e consolazione nella vita. La lieve narcosi in cui l'arte ci trasferisce non può tuttavia offrirci che un'evasione temporanea dagli affanni della vita e non è abbastanza forte da farci dimenticare la nostra reale miseria» Freud 1999, 439.

e scienza. Pertanto, rispetto ad esse, l’arte ha una funzione propedeutica; tuttavia questa caratteristica – e qui sta la tragicità della sua designazione – le vale quel «primo posto da schiava [*den ersten Sklavenplatz*]» (v. 390) accanto al ricercatore («*Forscher*», v. 384).

Poca è la distanza dagli *Artisti* del 1788/1789 alle lettere *Sull’educazione estetica dell’uomo*, che Schiller, dotato di una borsa di studio del duca Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg, comincia a scrivere nel 1793. E tuttavia i due scritti, così vicini dal punto di vista temporale, sono separati da una cesura storica mondiale: la Rivoluzione francese (1789). Sull’atteggiamento di Schiller nei confronti di questo «grande processo» e «opera di creazione politica, che impegna quasi tutti gli spiriti»<sup>67</sup>, ci sarebbe molto da dire<sup>68</sup>. È sufficiente riportare qui solo un accenno: se Schiller dal 1789 al 1797 fu un osservatore interessato della Rivoluzione, se ne distanziò al più tardi con l’avvento del Terrore e con il processo contro Luigi XVI nel dicembre 1793. Già il 21 dicembre 1792 scrisse a Körner del suo progetto di «immischiarsi nella controversia che riguarda il re e di scrivere un memoriale su tale argomento»<sup>69</sup> che egli stesso voleva proclamare a Parigi<sup>70</sup>. Le cose, però, presero velocemente un’altra direzione: il re fu dichiarato colpevole il 14 gennaio e il 21 fu giustiziato. Schiller fu profondamente scosso a causa dei «miseri servi degli aguzzini [*elenden Schindersknechte*]»<sup>71</sup> della Rivoluzione. Nelle cosiddette *Lettere ad Augustenburg* (*Augustenburger Briefe*)<sup>72</sup> scrive:

Il tentativo del popolo francese di applicarsi nei propri sacri diritti umani, e di conquistare una libertà politica, ha portato alla luce soltanto la sua stessa incapacità e indegnità. E non ha ricacciato nella barbarie e nella schiavitù solo questo popolo infelice, ma con lui anche una consistente parte d’Europa e un intero secolo. Il momento era il più appropriato, ma trovò una generazione rovinata che non era degna di lui e non sapeva né rendergli onore, né usarlo<sup>73</sup>.

<sup>67</sup> Lettera ad Augustenburg del 13 luglio 1793 (NA XXVI, 260).

<sup>68</sup> Schings, 2012, Alt 2000, 111-129, Hofmann 2006, 180-194, Oellers 2007, 13-35, High 2004.

<sup>69</sup> A Körner 21 dicembre 1792 (NA XXVI, 171).

<sup>70</sup> High 1995, 178-194.

<sup>71</sup> A Körner 8 febbraio 1793 (NA XXVI, 183).

<sup>72</sup> Per le implicazioni antropologiche dell’estetica matura di Schiller rimando al saggio complessivo di Riedel 2013, 67-125.

<sup>73</sup> Lettera ad Augustenburg del 13 luglio 1793 (NA XXVI, 262).

Le lettere estetiche traggono le conseguenze degli avvenimenti che sconvolgono la «scena politica»<sup>74</sup> europea. Contemporaneamente, ripropongono i temi e le tesi degli *Artisti*, ma anche le loro contraddizioni e aporie. Già il titolo accoglie il concetto di “educazione estetica” (*ästhetische Erziehung*). Viene anche recuperata l’idea storico-filosofica di base: l’uomo deve essere educato alla ragione tramite l’arte (bellezza). Questo piano pedagogico e antropologico è ancorato a quello politico: l’uomo singolo deve risultare “disposto” esteticamente affinché lo Stato, nel suo complesso, possa trasformarsi da “Stato di natura” (*Naturstaat*) a “Stato di ragione” (*Vernunftstaat*). Tale “Stato di ragione” è, però, in primo luogo un puro ideale, un’utopia. Rispetto a *Gli artisti*, lo sguardo sul proprio presente si è radicalmente rabbiato. Lo scetticismo si è ampiamente diffuso. Come ha accennato la citazione, il presente viene sentito come momento di crisi – non più come punto di culminazione. Invece di innalzare un inno alla civilizzazione, Schiller deve constatare la caduta nella barbarie, in tutt’Europa. La speranza di arrivare presto all’«oceano della grande armonia»<sup>75</sup> è andata in frantumi sotto la ghigliottina. Sicché, nelle prime dieci delle 27 lettere, Schiller sviluppa una critica culturale nei confronti della Rivoluzione Francese pur senza nominarla esplicitamente nemmeno una volta. Quello che conta, ora, è come possa essere riacciato il «legame costituito dall’ordine borghese»<sup>76</sup> (*vinculum societatis*). Qui l’arte e il bello entrano in gioco come mezzi d’educazione. Schiller parte da una sorta di “piano graduale”: l’uomo, da naturale, deve prima diventare estetico per essere poi capace di ragione. Come negli *Artisti*, nelle *Lettere* antropologia ed estetica sono dunque strettamente legate, con l’aggiunta, come terzo elemento, della politica. In questa triplice costellazione l’arte è doppiamente “medializzata”: è un *medium* dell’antropologia e questa a sua volta è un *medium* della politica, del *nationbuilding* o *rebuilding*.

Anche le *Lettere sull’educazione estetica* terminano con il dilemma degli *Artisti* che Wieland aveva già criticato: che cos’è l’arte? *medium* o *scopo* del processo? Il fine è lo “Stato di ragione”, in cui regna la scienza e il progresso, o non forse quello «Stato della bella apparenza [*Staat des schönen Scheins*]» che Schiller pretende di trovare già «in pochi eletti circoli»<sup>77</sup>? Questi circoli non assomigliano più, però,

<sup>74</sup> ÄE, 25 (NA XX, 311).

<sup>75</sup> PF, 35 (NA I, 213), vv. 446 s.

<sup>76</sup> ÄE, 30 (NA XX, 319).

<sup>77</sup> ÄE, 91 (NA XX, 412.)

alla società segreta o all’ordine segreto degli *Artisti*. Della «congiura dall’animo nobile contro il pubblico [*hochgesinnte[n] Verschwörung gegen das Publikum*]»<sup>78</sup> (Brecht) non è rimasto molto. Il finale delle lettere appare sorprendentemente dimesso: il processo di civilizzazione viene limitato a una «sfera in cui i rapporti sono improntati alla bellezza [*Kreis des schönen Umgangs*]»; il bello, cioè, si manifesta nelle relazioni sociali e le «belle maniere [*der schöne Ton*]» agiscono «in prossimità del trono [...] più presto e più compiutamente»<sup>79</sup>. La teoria dello «stato estetico» riconduce ai concetti di cultura e conversazione cortese, così come li ha sviluppati la società nobile a partire dal quindicesimo secolo<sup>80</sup>. Evitare la collisione all’interno del contesto sociale diventa un aspetto centrale nella teoria politica di Schiller – ma anche nella sua produzione teatrale, come mostrano gli abbozzi per il frammento drammatico *La polizia (Die Polizey)*<sup>81</sup>.

E tuttavia le lettere conclusive (25-27) contengono riflessioni affascinanti che, in conclusione, ci riportano al punto di partenza, ovvero alla domanda: “a cosa serve l’arte?” Con le sue riflessioni, Schiller ha anticipato aspetti essenziali non solo dell’antropologia filosofica, ma anche dall’estetica evolutzionistica. La domanda da porre, ora, è dunque: “a che cosa serve l’arte”, oppure “da dove viene l’arte?” Molto è già noto dagli *Artisti*. Fondamentale è l’argomento della distanza: «la contemplazione (riflessione) è il primo rapporto liberale dell’uomo con l’universo che lo circonda»<sup>82</sup>. Ciò presuppone la separazione di uomo e natura, da cui scaturisce la coscienza: «[...] proprio perché è semplicemente mondo, per lui non c’è ancora un mondo»<sup>83</sup>. Solo nella misura in cui egli «è capace di dare forma [al caos] e trasformarlo in un suo oggetto», egli può diventare «legislatore [*Gesetzgeber*]» della natura «non appena la pensa [*sobald er sie denkt*]»<sup>84</sup>. La bellezza concilia – questo pensiero è nuovo – il semplice *sentire* con il puro *pensare*: essa è già «opera della libera contemplazione» con la quale «entriamo nel mondo delle idee», ma «senza con ciò abbandonare il mondo sensibile, come accade nella conoscen-

<sup>78</sup> Brecht 1973, 807.

<sup>79</sup> ÄE, 89 ss. (NA XX, 410 s.).

<sup>80</sup> Burger 1963, 211-252; per l’idea d’un’estetica della socializzazione si veda Robert 2011, 412-419; Robert 2016.

<sup>81</sup> Robert 2011, 128-137.

<sup>82</sup> ÄE, 78 (NA XX, 394.).

<sup>83</sup> *Ibidem* (NA XX, 394).

<sup>84</sup> ÄE, 79 (NA XX, 395).

za della verità»<sup>85</sup>. La tensione tra le due metà dell'uomo è retta dalla bellezza come mediatrice – si pensi agli aspetti cristologici e sotierologici del bello negli *Artisti*.

L'idea della “religione dell'arte” (*Kunstreligion*)<sup>86</sup> rimane parte integrante, seppure poco studiata, dell'estetica di Schiller. L'«*inconciliabilità* [Unvereinbarkeit] delle due nature [dell'uomo]» è o sarebbe superata nell'arte; ma dov'è il punto di svolta da una «realtà ordinaria [...] ad una estetica?»<sup>87</sup> e come avviene il superamento di questa soglia? A questa domanda Schiller deve ancora una risposta. Di artisti non si parla più. L'educazione estetica non ha nessun educatore, né si riferisce ad alcuna istituzione, nemmeno al teatro come “istituto morale” (*moralische Anstalt*). Il passaggio dallo stato selvaggio a quello civilizzato deve avvenire spontaneamente: la libertà dell'animo «deve essere un dono della natura; solo delle contingenze favorevoli possono sciogliere le catene dello stato fisico e portare il selvaggio alla bellezza»<sup>88</sup>. La civilizzazione è un caso, un effetto dell'evoluzione spontanea. Questo “salto” nella civilizzazione riesce soltanto in una zona “abitabile”: «l'Uomo» non deve né «nascondersi nelle caverne come un troglodita», né migrare «in grandi carovane come i nomadi»; solo là dove egli «nella propria capanna [...] parla silenziosamente con se stesso»<sup>89</sup> – cioè in una specie di stato primigenio idilliaco – può riuscire il salto. Secondo la cosiddetta teoria climatica, questo avviene solo in una piccola «zona benedetta [*in der gesegneten Zone*]»<sup>90</sup>. Nel *Wilhelm Tell* (1803) Schiller porta sul palcoscenico questo idillio – e la sua distruzione<sup>91</sup>.

Anche se il momento, il luogo e le circostanze di un tale “salto” nella civilizzazione non sono chiari, si può stabilire un criterio attraverso il quale «tra i selvaggi si annuncia l'ingresso nell'umanità». Decisivi sono «il piacere dell'apparenza, l'inclinazione all'ornamento e al gioco [*die Freude am Schein, die Neigung zum Putz und zum Spiele*]»<sup>92</sup>. Tutti e tre questi indicatori ci sono noti dai dibattiti dell'estetica antropologica – da Gadamer, passando per Plessner, fino ad Eibl e Mennin-

<sup>85</sup> *Ibidem* (NA XX, 396).

<sup>86</sup> Meier, Costazza, Laudin 2011, Auerochs 2009<sup>2</sup>.

<sup>87</sup> ÄE, 80 s. (NA XX, 398).

<sup>88</sup> ÄE, 81 (NA XX, 398).

<sup>89</sup> *Ibidem*, tr. modificata.

<sup>90</sup> *Ibidem*, tr. modificata.

<sup>91</sup> Riedel 2011, 45-62.

<sup>92</sup> ÄE, 81 (NA XX, 399).



ghaus – come si è visto all’inizio del presente intervento. Mentre nella prima lettera Schiller aveva sostenuto di sviluppare «in massima parte principî kantiani»<sup>93</sup>, alla fine presenta una genealogia dell’arte che si distanzia in sommo grado dalla *Critica del Giudizio* di Kant. A me pare che Schiller non sia consapevole di questa discrepanza. Essa, piuttosto, ha a che fare con l’argomentazione naturalistico-antropologica attraverso cui il poeta ritorna al principio enunciato al verso 33 degli *Artisti*: «l’arte, o uomo, l’hai tu solo». Diversamente da Kant, Schiller non ancora la disposizione per l’arte non in un «piacere disinteressato» per l’oggetto, ma nella natura istintiva dell’uomo stesso. Espresso in termini più moderni: l’uomo può anche avere un istinto artistico, ma il bello ce l’ha nel sangue. Già in precedenza il poeta aveva parlato di un “impulso al gioco” (*Spieltrieb*) che media tra l’“impulso materiale” (*Stofftrieb*) e “impulso formale” (*Formtrieb*). Ricollegandosi a Kant, anch’egli parla delle «tracce di un apprezzamento disinteressato e libero della pura apparenza [*Spuren einer uninteressierten freien Schätzung*]»<sup>94</sup>, però fissa tale “apprezzamento” nella sensualità. Ciò dimostra che solo a partire da Schiller – e da Herder, non da Kant – si sviluppa il sentiero che conduce all’antropologia evolutiva dei nostri giorni. Poiché Schiller è l’unico a interpretare la cultura non come altro rispetto alla natura dell’uomo, bensì come parte ed espressione proprio di questa natura. L’uomo è l’essere che gioca, *zoon mimetikon*, secondo Aristotele.

Nella ventisettesima lettera Schiller compie un ulteriore passo decisivo. Cercando le prime tracce dell’impulso umano alla bellezza e al gioco, egli anticipa direttamente argomenti di Darwin e dell’estetica evolutivista. Accanto all’argomento del gioco (nel passaggio dal “modo funzionale” al “modo organizzativo”) emerge ora l’argomento dell’eccedenza e del lusso. Si tratta di una questione centrale per l’autonomia dell’arte ovvero per l’autonomia dell’esperienza estetica: «insoddisfatto di ciò che basta alla natura e di ciò che il bisogno esige, l’uomo chiede il superfluo [*Überfluß*]», pretende «un supplemento estetico [*eine ästhetische Zugabe*]»<sup>95</sup>. Lo scopo del bello sta al di là dei fini – è così nel gioco, nell’ornamento o decorazione, nella predilezione per i “mondi intermedi” e le rappresentazioni. Questa tesi diventa spettacolare nel momento in cui Schiller relativizza improvvisamente la sua argomenta-

<sup>93</sup> ÄE, 23 (NA XX, 309).

<sup>94</sup> ÄE, 86 (NA XX, 405).

<sup>95</sup> *Ibidem*, tr. modificata.

zione “biologistica” e naturalistica. A essere contestata è ora la “posizionalità eccentrica” dell’uomo (*exzentrische Positionalität*, Plessner). L’istinto di gioco dell’uomo, addirittura il suo Palladio – la libertà – è un prodotto di quella natura che egli condivide con gli animali. La natura ha già diffuso «un bagliore di libertà» nell’«oscura vita» degli animali<sup>96</sup>, che il poeta – sulla scia del Descartes biologo – considera *automata mechanica*, cioè esseri privi di anima. Già nel mondo animale il modo organizzativo sta accanto a quello funzionale: «certo non è il grido del desiderio che udiamo nel cinguettio melodioso dell’uccello canoro»<sup>97</sup>.

Persino nella natura inanimata si manifesta una simile sovrabbondanza di forze [*Luxus der Kräfte*] e un allentamento della determinazione, che in quel senso materiale si potrebbe ben dire gioco. L’albero reca innumerevoli semi che marciscono senza germogliare ed estende le sue radici, i suoi rami e le sue foglie alla ricerca di nutrimento molto più di quanto non serva alla conservazione di sé come individuo e della specie. Ciò che questa prodiga ricchezza restituisce, non usato e non goduto, al regno degli elementi, il vivente può dissiparlo in un moto gioioso [*Was er von seiner verschwenderischen Fülle ungebraucht und ungenossen dem Elementarreich zurückgibt, das darf das Lebendige in fröhlicher Bewegung verschwelgen*]<sup>98</sup>.

Naturalmente Schiller non possiede ancora una concezione di evoluzione in quanto “selezione naturale” come la sviluppa Darwin. Il discorso della «*Laxität der Bestimmung*», o “larghezza della determinazione”, non è ancora inteso nel senso di varianza e mutazione genetica spontanea. Il fatto che tra comportamenti animali ed umani non esista solo un rapporto analogico, ma anche genealogico, lo avrebbe probabilmente sconvolto. Tuttavia i percorsi concettuali non sono dissimili. Questo vale per l’idea dell’eccedenza, dell’esuberante produzione di varianza genetica che si può consolidare in modo adattativo o può nuovamente perdersi. In Schiller ci si ferma a un’esplosione spontanea di energie vitali, al puro spreco fine a se stesso. L’arte si configura come un prodotto del lusso della creazione. Ma ciò vale anche dal punto di vista contrario: il lusso, il gioco, l’arte, lo stravizio, il piacere etc. – le tanto odiate abitudini dell’*Ancien Régime* – stanno nella natura di tutti gli uomini. Lo spreco assurdo così a principio dell’umanità.

<sup>96</sup> *Ibidem* (NA XX, 406).

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> ÄE, 86 s. (NA XX, 406).

Questa natura “scialacquatrice” si contrappone all’economia borghese. La critica della rivoluzione diventa la salvezza del vecchio ordine – assieme alla cultura dello spreco da essa rappresentata. Sotto nessun altro aspetto Schiller è così tanto il contemporaneo di de Sade<sup>99</sup>. Schiller non anticipa solo Darwin, ma anche la teoria dell’eccesso spontaneo e dello “spreco” naturale, quale tornerà nel circolo degli anarchici e dei surrealisti attorno a Georges Bataille negli anni Venti e Trenta. Nel fenomeno del mimetismo animale il filosofo, teorico della letteratura e sociologo francese Roger Caillois ha portato l’attenzione sulla tendenza della natura allo spreco spontaneo. Forme mimetiche – pensiamo alla ruota del pavone – sarebbero un «lusso» e precisamente un «lusso pericoloso»<sup>100</sup>, perché sarebbe dis-adattativo e si rivolgerebbe contro la stabilità della vita stessa: «On a donc affaire à un *luxe* et même à un *luxe* dangereux, car il n’est pas sans exemple que le mimétisme fasse tomber l’animal de mal en pis»<sup>101</sup>. Che il discorso di Gadamer sul «carattere elementare di eccedenza, che nella vitalità in quanto tale spinge alla rappresentazione»<sup>102</sup>, riprenda quasi letteralmente Schiller, è qui appena il caso di ricordarlo.

Arrivo alle conclusioni: la speculazione sociobiologica sui comportamenti legati al gioco nel regno animale segue ciò che nel diciottesimo secolo è chiamato “lex continui”, la legge della continuità. “*Natura non facit saltus*” – la natura non fa salti. Nella catena degli esseri viventi ci sono delicati passaggi (“sfumature”) da un gradino all’altro. Nulla nasce dal nulla – neanche l’arte. Schiller, naturalmente, non è Darwin – le *Lettere sull’educazione estetica* non sono *Sull’origine della specie*. Arthur Lovejoy ha mostrato come soltanto il diciannovesimo secolo abbia dinamizzato l’immagine della catena degli esseri (*chain of being*): se la catena degli esseri nel diciottesimo secolo, ad esempio in Carlo Linneo, è ancora una gerarchia e una tassonomia, ossia un *Systema naturae*, è soltanto nel diciannovesimo che essa diventa una *genealogia*. L’affinità degli esseri non è più ontologica nell’atto della creazione, bensì è basata sulla storia della loro evoluzione come generi e specie.

<sup>99</sup> Ovviamente questa rivalutazione ossia naturalizzazione del lusso come istinto vitale va inserita in un ampio discorso sulla “buona polizia” nell’età premoderna (*gute Polizey; Polizeyverfassung*) nell’ambito del quale il lusso risulta uno dei fattori decisivi, in quanto forza motrice della cultura oppure come segno della pravità dell’uomo in prospettiva protestante e luterana. Si vedano Bergengruen, Weder 2011; Ajouri 2016.

<sup>100</sup> Cfr. Becker et al. 2008.

<sup>101</sup> Caillois 1935, 7.

<sup>102</sup> Gadamer 1988, 25 (Gadamer 1977, 30) tr. modificata.

Proprio questo problema “genealogico” si trova già accennato in Schiller. Quando, nelle *Lettere estetiche*, egli relativizza la tesi di partenza – l’arte, o uomo, l’hai solo tu – egli attribuisce alla domanda sull’umanità una dinamica nuova, avveniristica. Che questa un secolo dopo avrebbe portato l’uomo nell’abisso del “tempo profondo”, Schiller non se lo sarebbe potuto neanche immaginare.

### *Lista delle opere citate*

- Ajouri, P. (2016), *Policey und Literatur in der Frühen Neuzeit. Studien zu utopischen und satirischen Schriften im Kontext Guter Policey*, Habil., Stuttgart.
- Alt, P.-A. (2000), *Schiller. Leben - Werk - Zeit*, 2 voll., Beck, München.
- Andrzejewski, B. (1992), *Hans-Georg Gadamer als Nachfolger und Fortsetzer der deutschen Philosophietradition*, in J. Papiór (Hrsg.), *Untersuchungen zur polnisch-deutschen Kulturkontrastivik*, Wydawn. Naukowe UAM, Poznań, pp. 207-212.
- Anz, T. - Kaulen, H. (2009) (Hrsg.), *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, De Gruyter, Berlin.
- Arthos, J. (2013), *Gadamer's poetics. A critique of modern aesthetics*, Bloomsbury, London u.a.
- Auerochs, B. (2009), *Die Entstehung der Kunstreligion*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Becker, A. u.a. (2008) (Hrsg.), *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*, (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung 4), Edition Argus, Schliengen.
- Bergengruen, M. - Weder, C. (2011) (Hrsg.), *Luxus - Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*, Wallstein, Göttingen.
- Blumenberg, H. (2006), *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Bollacher, M. (1996), *Geschichte und Geschichtsschreibung in Herders ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‘*, in W. Köpke (Hrsg.), *Johann Gottfried Herder. Academic disciplines and the pursuit of knowledge*, Camden House, Columbia 1996, pp. 168-176.
- Bollacher, M. (2005), *Herders Theorie der Kultur in den ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‘*, in D. Heimböckel - U. Werlein (Hrsg.), *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 83-94.
- Brecht, B. (1973), *Arbeitsjournal vom 2.1.48*, in Id., *Arbeitsjournal*, hrsg. v. W. Hecht, Bd. 2: 1942-1955, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Brendecke, A. (1999), *Die Jahrhundertwenden. Eine Geschichte ihrer Wahrnehmung und Wirkung*, Campus, Frankfurt a.M.

- Brokoff, J. (2005), *Die Künstler (1789)*, in M. Luserke-Jaqui (Hrsg.), *Schiller-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart+Weimar, pp. 265-267.
- Burger, H.O. (1963), *Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik*, in Id., “*Das sein heißt eine Rolle spielen*”. *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Hanser, München, pp. 211-252.
- Caillois, R. (1935), *Mimétisme et psychasthénie légendaire*, in «*Minotaure*», 7 (1935), pp. 5-10.
- Cometa, M. (2013), *Die notwendige Literatur. Skizze einer Biopoetik*, in V. Borsò - M. Cometa (Hrsg.), *Die Kunst, das Leben zu “bewirtschaften”. Bios zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*, transcript, Bielefeld, pp. 171-194.
- Costazza, A. (2002), “*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 Gedicht ‘Die Künstler’*, in P.-A. Alt u.a. (Hrsg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 239-263.
- Dahnke, H.-D. (1981), *Schönheit und Wahrheit. Zum Thema Kunst und Wissenschaft in Schillers Konzeptionsbildung am Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts*, in M. Beyer - H. Brandt (Hrsg.), *Ansichten der deutschen Klassik*, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar, pp. 85-116.
- Darwin, C. (1966), *The Descent of Man*, <sup>2</sup>1874, übers. von H. Schmidt-Jena, *Die Abstammung des Menschen*, durchges. und eingel. v. G. Heberer, Kröner, Stuttgart.
- Delannoy, F. (2007), *L’expérience du beau dans l’herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer et dans l’esthétique théologique de Hans Urs von Balthasar*, in «*Etudes germaniques*», 62, pp. 397-427.
- Dutton, D. (2009), *The art instinct. Beauty, pleasure and human evolution*, Oxford University Press, Oxford et al.
- Eibl, K. (2004), *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Mentis, Paderborn.
- Eibl, K. (2009), *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Feige, D.M. (2009), *Biologische Evolution und Kunst. Eine Kritik*, in M. Huber - S. Winko (Hrsg.), *Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes*, Mentis, Paderborn, pp. 165-181.
- Freud, S. (1999), *Das Unbehagen in der Kultur*, in Id., *Gesammelte Werke*, 1948, hrsg. v. A. Freud u.a., Fischer, Frankfurt a.M., XIV Band, Werke aus den Jahren 1925-1931, pp. 419-506.
- Gadamer, H.-G. (1975), *Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, in A. Paus (Hrsg.), *Kunst heute [Vorlesungen der Salzburger Hochschulwochen vom 29. Juli - 10. August 1974]*, Styria, Graz, pp. 25-84.

- Gadamer, H.-G. (1977), *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclam, Stuttgart.
- Gasché, R. (2006), *Understanding (and) rhetoricity. On Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics*, in E. Horn - B. Menke - C. Menke (Hrsg.), *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur*. Wilhelm Fink, Paderborn, pp. 35-55.
- Gisi, L.M. (2007), *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert* (spectrum Literaturwissenschaft 11), De Gruyter, Berlin-New York.
- Gisi, L.M. (2013), *Die Genese des modernen Primitivismus als wissenschaftliche Methode. Konjekturen über eine primitive Mentalität im 18. Jahrhundert*, in N. Gess (Hrsg.), *Literarischer Primitivismus*, De Gruyter, Berlin-New York, pp. 141-158.
- Gould, S.J. (1990), *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil und Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde*, Hanser, München u.a.
- Grimm, J. - Grimm, W. (1999), *Deutsches Wörterbuch*, 1885, s.v. *Morgenthor*, vol. 12, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, Sp. 2585.
- Grondin, J. (2000), *Einführung zu Gadamer*, Mohr Siebeck, Tübingen.
- Hegel, G.W.F. (1997<sup>2</sup>), *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1832-1845, tr. e cura di N. Merker, *Estetica*, Einaudi, Torino.
- Heine, H. (1975<sup>2</sup>), *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. K. Briegleb, vol. 3, Hanser, München.
- Herder, J.G. (1966): *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, hrsg. v. H.D. Irmscher, Reclam, Stuttgart.
- Herder, J.G. (1984), *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, in Id., *Werke*, vol. I: *Herder und der Sturm und Drang*, hrsg. v. W. Pross, Hanser, München-Wien, pp. 589-689.
- Herder, J.G. (2002), *Werke*, vol. III/1: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784, hrsg. v. W. Pross, Hanser, München-Wien.
- High, J.L. (1995), *Schillers Plan, Ludwig XVI. in Paris zu verteidigen*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 39, pp. 178-194.
- High, J.L. (2004), *Schillers Rebellionskonzept und die Französische Revolution*, Mellen, Lewiston (NY) u.a.
- Hofmann, M. (2006), *Schillers Reaktion auf die Französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks*, in M. Hofmann - J. Rüsen - M. Springer (Hrsg.), *Schiller und die Geschichte*, Fink, München, pp. 180-194.
- Horn, G. (1987), *Schillers Gedicht 'Die Künstler'. Entwurf zwischen "ökonomischer Schriftstellerei" und menschheitlicher Poesie*, in H. Brandt (Hrsg.), *Friedrich Schiller - Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, Aufbau-Verlag, Berlin, pp. 382-392.

- Imanishi, K. (2012), *Klima als Kulturverständnis in Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in H. Fitzek (Hrsg.), *Kulturlandschaften. Auf Herders Spuren zwischen Mobrungen und Königsberg*, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn, pp. 151-169.
- Jakubiak, J. (2011), *Der Hermeneut und die Dichter. Hans-Georg Gadamers Poetik*, Kovač, Hamburg.
- Kayser, K. (1961), *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Kiermeier-Debre, J. (2003), Art. *Spiel*, in J.-D. Müller (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin-New York, pp. 469-474.
- Kohlross, C. (2009), *Was ist die Kunst, was ist der Mensch? Zwei Fragen und der Versuch, sie mit dem Begriff des Spiels zu beantworten. Oder: Variationen zu einem Diktum Schillers*, in T. Anz - H. Kaulen (Hrsg.), *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, De Gruyter, Berlin, pp. 89-100.
- Kowatzki, I. (1973), *Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen. Von Schiller bis Benn*, Lang, Frankfurt a.M.
- Löchte, A. (2005), *Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Löwenstein, S. (2006), “Die Aktualität des Schönen”, oder: *Wozu Kunst? Überlegungen zu Hans-Georg Gadamers Ästhetik*, in W. Jung (Hrsg.), *Wege in und aus der Moderne. Von Jean Paul zu Günter Grass. Herbert Kaiser zum 65. Geburtstag*, Aisthesis, Bielefeld, pp. 281-302.
- Malles, H.-J. (1993), *Jahrhundertwende und Epochenumbruch in der deutschen Lyrik um 1800*, P. Lang, Frankfurt a.M.
- Matuschek, S. (1998), *Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel*, Winter, Heidelberg.
- Meier, A. - Costazza, A. - Laudin, G. (Hrsg.) (2011), *Kunstreligion*, vol. 1.: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, De Gruyter, Berlin-New York.
- Menninghaus, W. (2011), *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Menninghaus, W. (2015), *A cosa serve l’arte? L’estetica dopo Darwin*, trad. e cura di M. Salgaro, Fiorini, Verona.
- Namowicz, T. (2001), *Menschheitsgeschichte versus Geschichte von Völkern (Nationen) und Staaten. Problematik und Strategie ihrer Darstellung in Herders ‘Ideen’*, in R. Otto (Hrsg.), *Vom Selbstdenken. Aufklärung und Aufklärungskritik in Herders ‘Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit’*. Beiträge zur Konferenz der International Herder Society, Weimar 2000, Synchron, Heidelberg 2001, pp. 105-118.

- Oellers, N. (2007), *Bürger von Frankreich. Schiller und die Französische Revolution*, in A. Stašková (Hrsg.), *Friedrich Schiller und Europa*, Winter, Heidelberg, pp. 13-35.
- Pelzer, B. (1997), *Schillers 'Die Künstler'. Ein Gedicht im Spannungsfeld unterschiedlicher Erkenntnismodi. Kunst - Geschichte - Wissenschaft*, in E. Knobloch (Hrsg.), *Wissenschaft, Technik, Kunst. Interpretationen, Strukturen, Wechselwirkungen*, Harrassowitz, Wiesbaden, pp. 165-181.
- Polaschegg, A. (2005), *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 35), De Gruyter, Berlin-New York.
- Pugh, D.V. (1989/90), *'Die Künstler'. Schiller's philosophical programme*, in «Oxford German studies», 18/19, pp. 13-22.
- Pugh, D. (1996), *Dialectic of Love. Platonism in Schiller's Aesthetics*, McGill-Queens University Press, Montreal et al.
- Rasch, W. (1952), *Die Künstler. Prolegomena zur Interpretation des Schiller'schen Gedichtes*, in «Der Deutschunterricht», 4, Heft 5, pp. 59-75.
- Richter, K. (Hrsg.) (2001a), *Evolutionstheorie und Geisteswissenschaften*, Akademie gemeinnütziger Wissenschaften, Erfurt.
- Richter, K. (2001b), *Zur Herkunft des Schönen. Einige Grundzüge der evolutionären Ästhetik*, in Id. (Hrsg.), *Evolutionstheorie und Geisteswissenschaften*, Akademie gemeinnütziger Wissenschaften, Erfurt, pp. 89-107.
- Riedel, W. (2011), *Unwiederbringlich. Elegische Konstruktion und unentwickelte Tragödie im 'Wilhelm Tell'*, in Id. (Hrsg.), *Würzburger Schiller-Vorträge 2009*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 45-62.
- Riedel, W. (2013), *Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers 'Augustenburger Briefe' und die 'Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen'*, in O. Agard - F. Lartillot (édit.), *L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau* (De l'Allemand 23), L'Harmattan, Paris, pp. 67-125.
- Robert, J. (2011), *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Robert, J. (2013), *Fetisch und vergötterte Natur. Schillers Gedicht 'Die Götter Griechenlandes' zwischen Landschaftsästhetik, Religionskritik und "Neuer Mythologie"*, in «Aufklärung», 25, pp. 183-217.
- Robert, J. (2016), *Paris-Bilder - Schiller im Dialog mit Mercier*, in P.-A. Alt - M. Lepper (Hrsg.), *Schillers Europa* [in pubblicazione].
- Sauer, A. (1901) (Hrsg.), *Die deutschen Säkulardichtungen an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, Behr, Berlin.
- Schiller, F. (2003), *Ueber das Erhabene*, 1801, tr. e cura di L. Reitani, *Sul sublime*, in Schiller, *Del sublime*, Abscondita, Milano, pp. 65-82 [E].



- Schiller, F. (2005), *Die Künstler*, 1789, tr. e cura di G. Pinna, *Gli artisti*, in Schiller, *Poesie filosofiche*, Feltrinelli, Milano, pp. 10-37 [PF].
- Schiller, F. (2009), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, tr. e cura di G. Pinna, *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo* in Schiller, *L’educazione estetica*, Aesthetica, Palermo, pp. 23-104 [ÄE].
- Schings, H.-J. (1996), *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Niemeyer, Tübingen.
- Schings, H.-J. (2012), *Revolutionsetüden. Schiller - Goethe - Kleist*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Smail, D.L. (2008), *On Deep History and The Brain*, University of California Press, Berkeley.
- Stanley, J.W. (2005), *Die gebrochene Tradition. Zur Genese der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamer*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Stolpe, H. (1989), *Zu Herders ‘Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit’*, in Id., *Aufklärung, Fortschritt, Humanität. Studien und Kritiken*, hrsg. v. H.-G. Thalheim, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar, 187-212, pp. 466-468.
- Tinland, F. (1968), *L’homme sauvage. ‘Homo ferus’ et ‘Homo sylvestris’ de l’animal à l’homme*, L’Harmattan, Paris.
- Türk, J. (2011), *Die Immunität der Literatur*, Fischer, Frankfurt a.M.
- van Gennep, A. (1999), *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Campus-Verlag, Frankfurt a.M.
- Vollhardt, F. (1995), *Zur Selbstreferenz im Literatursystem. Rhetorik, Poetik, Ästhetik*, in J. Fohrmann - H. Müller (Hrsg.), *Literaturwissenschaft*, Fink, München, pp. 249-272.
- Vollhardt, F. (2007), *Autonomie*, in K. Weimar (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, De Gruyter, Berlin-New York, pp. 173-176.
- Wetzel, T. (2003), Art. *Spiel*, in K. Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5: *Postmodern - Synästhesie*, Metzler, Stuttgart, pp. 577-618.
- Willems, G. (2001), *Literaturwissenschaft und Evolutionstheorie*, in K. Richter (Hrsg.), *Evolutionstheorie und Geisteswissenschaften*, Akademie gemeinnütziger Wissenschaften, Erfurt, pp. 191-215.
- Zammito, J.H. (2011), “*Naturgeschichte des Menschen*”. *Von der Historisierung der Natur zur Naturalisierung der Geschichte in Herders Ideen*, in T. Bach (Hrsg.), *Naturforschung und menschliche Geschichte*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, pp. 61-77.
- Zumbusch, C. (2011), *Die Immunität der Klassik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

