

Musica e paesaggio.

Note sull'estetica di Schiller

Giovanna Pinna*

ABSTRACT

This article examines Friedrich Schiller's reflections on music and their relationship to landscape representation in his aesthetic writings. Drawing on his theoretical essays, his correspondence with Christian Gottfried Körner, and lesser-known texts such as his review of Friedrich Matthisson's poetry, the article traces Schiller's attempt to define music's place within the system of the arts. Departing from a Kantian framework, Schiller argues that music's distinctive power lies in its capacity to give form to emotional states, transforming indefinite sensory experience into an intuition of ideas. The article then shows how Schiller connects this musical aesthetic to the modern representation of landscape in poetry and painting. Both landscape art and music, he contends, share an analogical relationship with human interiority: just as music articulates inner states through the modulation of sound, landscape poetry and painting achieve a comparable effect through the rhythmic arrangement of images and visual tones.

KEYWORDS

Schiller, Aesthetics, Music, Landscape, Emotions

1. *Schiller e la musica*

Musica e paesaggio sono temi che si intersecano a più riprese negli scritti teorici di Schiller. Il punto di congiunzione è dato dalla convinzione che la moderna rappresentazione della natura, sia essa pittorica o poetica, e le diverse forme musicali siano modi di espressione privilegiata della struttura emozionale del soggetto. La questione dell'affinità tra musica e paesaggio ricorre nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* a proposito della distinzione tra poesia "plastica" e poesia "musicale" e in maniera più articolata in alcuni scritti meno noti come la recensione alle poesie di Friedrich Matthisson,¹ oltre che nell'intenso dialogo con l'amico Christian

* Università del Molise, giovanna.pinna@unimol.it

¹ *Über Matthissons Gedichte*, Schiller 2004, V, pp. 992-1011; trad. it. in Schiller 2005, pp. 81-99. La recensione, incentrata sulle liriche di tema paesaggistico del poeta Friedrich Matthisson ma con esplicite ambizioni di carattere teorico generale, fu pubblicata nella "Allgemeine Literatur-Zeitung" nel 1794.

Gottfried Körner sulla questione dello statuto estetico della musica. Nelle pagine che seguono intendo esporre le riflessioni di Schiller sulla collocazione della musica nel quadro delle forme artistiche, per poi mostrare come egli vi ricorra per illustrare la rilevanza del paesaggio nella cultura artistica della modernità.

Se si pensa alla musica nell'opera di Schiller la prima cosa che viene in mente è probabilmente l'*Inno alla gioia* di Beethoven. Possiamo forse aggiungere la *Nänie* di Brahms (op. 132), o la trasposizione melodrammatica delle tragedie, dal *Wilhelm Tell* alla *Maria Stuart*. In realtà il rapporto che questo poeta-filosofo intrattene con la musica non si esaurisce nell'aver fornito materiali poetici e spunti creativi ad un numero assai consistente di compositori e librettisti (cf. Günther 2018), ma entra a vari livelli nella sua riflessione estetica.

È cosa nota, ed egli stesso non esita a dichiararlo in più occasioni, che Schiller non possedeva competenze tecniche in ambito musicale, e tuttavia, come osserva Brusniak, “nessuno e in nessun momento ha messo seriamente in dubbio il fatto che Schiller era una persona dotata di sensibilità musicale” (Brusniak 2011, p.176). L'impatto sensibile-emozionale della musica, l'attrazione per il ritmo, la percezione di un'analogia tra fenomeni acustici e stati interiori sono motivi che ricorrono in tutta la sua opera, sin dagli scritti giovanili di matrice psico-antropologica. Le considerazioni contenute negli scritti filosofici che seguono allo studio della filosofia di Kant, a partire dal 1792, sono il tentativo di dare una spiegazione razionale dell'effetto che le diverse forme musicali provocano su di lui e dell'affinità che gli sembra di percepire tra la forma musicale e l'intuizione poetica.

Secondo Lydia Goehr (2006) Schiller è stato il primo a introdurre nella cultura tedesca il termine “musicale” (*das Musikalische*), un concetto dai contorni sfumati, che ha che fare sia con la dimensione formale della poesia, sia con l'espressione dell'interiorità. In una lettera a Körner, insieme a Goethe il suo principale corrispondente, egli scrive: “La musicalità di una poesia aleggia davanti alla mia anima quando mi siedo a scriverla molto più spesso del concetto del contenuto, sul quale ho di sovente molti dubbi” (25.5.1792). Proprio lo scambio con l'amico può essere considerato il catalizzatore della riflessione estetica sulla musica di Schiller, che alla superiore competenza tecnica di Körner si affidava per verificare la plausibilità teorica delle sue intuizioni. Körner, alto funzionario dello stato e coltissimo autore di scritti critici, nel cui salotto a Dresda transitarono i più importanti intellettuali europei dell'epoca, diversamente da Schiller aveva avuto una formazione musicale, suonava

regolarmente il pianoforte e si dedicava anche alla composizione. Significativamente, a lui si deve la prima versione per piano di *An die Freude* nel 1785 (vedi Günter 2018, p. 265), che fu assai apprezzata dal poeta. A Schiller, che dichiara di essersi avvicinato all'estetica musicale attraverso la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Johann Georg Sulzer (1771-74) e il trattato *Die Kunst des reinen Satzes* (1771) di Johann Philipp Kirnberger, Körner consigliò di leggere il *Dictionnaire de musique* di Rousseau (Körner a Schiller, 18.1.1793), specificando di lasciar perdere le parti più tecniche, e la *General History of Music* di Charles Burnay (cf. Dalhaus 1990). Non sappiamo se Schiller abbia effettivamente letto questi testi, ma è possibile che le posizioni di Rousseau, il cui influsso sull'estetica musicale del tempo fu notoriamente assai profondo, abbiano contribuito ad orientare la sua visione della musica, almeno per quel che riguarda l'idea generale che l'arte musicale è direttamente connessa alle emozioni e ai sentimenti dell'anima.

Al centro del dialogo sulla musica tra Schiller e l'amico sta il saggio dello stesso Körner *Über Charakterdarstellung in der Musik*, che fu pubblicato nel 1795 nella rivista di Schiller "Die Horen" (Nr. 5, pp. 97-121) e successivamente ristampato in una raccolta di saggi (Körner 1808, pp. 67-118). Prima della pubblicazione lo scritto fu sottoposto ad una discussione cui parteciparono, oltre a Schiller, gli altri redattori della rivista, Goethe, Wilhelm von Humboldt e Herder.² Il testo pubblicato è il frutto di una revisione che accoglie le osservazioni che gli furono mosse e mostra con evidenza un adattamento terminologico alla teoria dell'esperienza estetica esposta nelle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller. La prima versione del saggio è purtroppo andata perduta e possiamo comprendere solo in parte, confrontandolo soprattutto con le osservazioni di Schiller, l'originaria posizione dell'autore. Il punto di partenza di Körner è l'esigenza di ribadire il valore specifico della musica come arte, sottraendola, sulla scorta di Kant, all'ambito del semplice piacere sensoriale. Contro Kant tuttavia, che colloca la musica al livello più basso delle arti, Körner mira a dimostrarne l'autonomia, difendendola dalle accuse di astrattezza, che renderebbe necessario l'intervento della parola o della danza per trasformarla in espressione realmente artistica. In questo senso il saggio è stato inteso come una teoria della musica strumentale, in una fase di passaggio che porta al prevalere del melodramma (cf. Riggs 1997). Escluso qualsiasi intento imitativo, la creazione musicale mira alla rappresentazione della dimensione morale dell'umano ovvero del

² Le osservazioni di Schiller furono pubblicate postume con il titolo *Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik* (Schiller 2004, v, pp. 1044-1046).

carattere, nel quale su indicazione di Schiller Körner distingue tra *ethos* e *pathos*, tra la condizione permanente del carattere individuale e la transitorietà degli stati emozionali. Il principio generale dell'unità nella varietà viene declinato come opposizione tra il ritmo fondamentale e la melodia:

La regolarità nell'alternanza delle lunghezze dei suoni (ritmo) denota l'autonomia del movimento. Ciò che percepiamo in questa regola è la perseveranza nell'essere vivente, che afferma la propria indipendenza nonostante tutti i cambiamenti esterni. (...) Ciò che viene rappresentato immediatamente dalla melodia è lo stato, il transitorio in contrapposizione al persistente, il grado di vita nel singolo momento (Körner 1808, p. 113 ff.).

Si può osservare al margine che nel saggio di Körner vi è una componente implicitamente antropologica dell'interpretazione del fenomeno musicale, l'idea di una corrispondenza analogica tra le sequenze sonore e le forme dell'umano, di cui la distinzione tra il ritmo delicato del principio femminile e quello marziale del maschile fornirebbero una prova evidente. Di questa analogia, che applica alle forme musicali il motivo della differenza sessuale Körner indica, probabilmente per rispondere al dubbio di Schiller sulla pertinenza dell'argomento, un esempio paradigmatico nello sviluppo storico delle forme metriche: il verso alcaico e quello saffico sarebbero infatti rispettivamente “una rappresentazione esemplare dell'ideale maschile (...) e di quello femminile” (Körner 1808, p. 114). La coloritura antropologica del discorso di Körner rivela una sostanziale concordanza non solo con l'impostazione del problema della definizione dell'arte di Schiller, il cui kantismo conserva le tracce degli studi giovanili, ma anche con la riflessione sulla differenza sessuale di Humboldt.³ Dal canto suo Schiller nelle osservazioni rivolte all'amico affermava che l'influsso esercitato su di noi dall'esperienza sonora e “la sua affinità con le nostre passioni si fonda in definitiva su leggi di natura” (V, p.1046). Da ciò in generale deriva la capacità della musica di rappresentare le emozioni e dare loro forma.

Schiller insiste sulla necessità di render conto della caratteristica distintiva della musica, la componente sensibile-materiale “su cui poggia esclusivamente il suo *specifico* potere” (*Macht*). Nello scritto *Über das Pathetische* (1793) egli descriveva l'atmosfera di una sala da concerto quando viene suonato un passaggio commovente (*schmelzend*): “Su tutti i volti compare allora solitamente un'espressione di sensualità che sfiora l'animalesco: gli occhi ubriachi vagano, la

³ Su questo vedi Pinna 2020. Schiller applica la distinzione menzionata da Körner in *Würde der Frauen*, una lirica famosa, assai apprezzata da Hegel e irrisa dai romantici, in cui la descrizione dei ruoli maschili e femminili è caratterizzata da due differenti forme metriche. Cfr. Schiller 2004, I, p. 217 sg.

bocca aperta è tutta desiderio, un brivido voluttuoso pervade l'intero corpo, il respiro è rapido e debole; in breve, si manifestano tutti i sintomi dell'ebbrezza" (Schiller 2004, V, p. 516). La capacità di mettere in moto i sentimenti cancellando momentaneamente il controllo razionale della coscienza è ciò che qui Schiller attribuisce alla musica del suo tempo, almeno a quella che oggi chiameremmo di consumo. A questa connotazione negativa della dimensione sensoriale della musica, in linea con l'impostazione di Kant, che le attribuisce un carattere transitorio ed essenzialmente ricreativo, fa però da contraltare l'ineliminabile componente formale della composizione musicale (cf. Borchmeyer 2002). La focalizzazione sulla definizione della posizione della musica nella della teoria dell'arte, direttamente connessa alla discussione sullo scritto di Körner, ha contribuito a ridurre tale connotazione negativa. La trattazione della musica nelle *Lettere sull'educazione* estetica ha come quadro di riferimento la concezione dello stato estetico (*ästhetischer Zustand*) inteso come il prodotto della relazione reciproca tra ricettività e attività, tra materia sensibile e forma, in cui il soggetto si sottrae alle limitazioni del finito senza però sopprimerlo e annulla il tempo nel tempo. L'arte nella sua massima espressione è ciò che produce questa condizione di libertà. L'arte stessa nelle lettere a Körner sulla bellezza (*Kallias Briefe*, Schiller 2004, V, p. 409) è definita, con formula che rimanda a Kant, libertà nell'apparenza (*Freiheit in der Erscheinung*). Schiller precisa tuttavia che sia lo stato estetico, sia la piena coincidenza di libertà e sensibilità nell'opera d'arte sono un punto di arrivo a cui ci si può solo approssimare, un ideale necessario ma irraggiungibile. È su questo sfondo che bisogna leggere le sue considerazioni sull'arte musicale. Se si guarda all'effetto prodotto dalle singole arti, afferma Schiller nella ventiduesima lettera *dell'Educazione estetica*, vediamo che un bel pezzo musicale ci lascia in uno stato di eccitazione, una bella poesia mette in moto la nostra immaginazione, un quadro o un bell'edificio stimolano il nostro intelletto.

La ragione di ciò – prosegue – è che anche la musica più spirituale ha, attraverso la sua dimensione materiale, un'affinità coi sensi più grande di quanto la vera libertà estetica tolleri, che anche la poesia più riuscita partecipa degli arbitrari e contingenti giochi dell'immaginazione, *in quanto suo medium*, di quanto lo consenta l'interna necessità del bello autentico, e anche la scultura più eccellente, e questa forse più di tutte, *per la determinatezza del suo concetto* confina con la serietà della scienza (Schiller 2004, V, p. 638, trad. p. 83).

Le diverse forme d'arte appaiono qui come complementari, e Schiller a mio parere non intende collocare la musica in una posi-

zione subordinata, come spesso si è osservato, ma definirne la peculiarità in relazione all'effetto e all'attivazione delle diverse facoltà cognitive. Il modello concettuale che sta alla base della sua analisi è del resto quello dell'azione reciproca (*Wechselwirkung*), vale a dire una dialettica relazionale, in cui gli opposti si definiscono reciprocamente, senza che si giunga ad un tertium superiore, come nella dialettica hegeliana. Tradotto in termini estetici ciò significa che nella sua forma più compiuta l'opera d'arte perviene ad un perfetto equilibrio tra contenuto materiale e principio formale. Si tratta tuttavia, come accennato sopra, di un punto d'arrivo ideale. Il dar forma all'indefinita varietà dell'esperienza è il carattere specifico dell'arte, e ogni vera arte deve annientare (*vertilgen*) la materia con la forma, quale che sia la materia. Nel caso della musica, così sembra intendere Schiller, essa è arte nel suo significato più alto quando riesce a trasformare l'indefinitezza dell'emozione prodotta dalla materia sonora in immagine (*Gestalt*), ovvero nell'intuizione di un'idea. Con quest'affermazione, osserva Dahlhaus, Schiller inconsapevolmente esprime ciò che nei quartetti e nelle sinfonie del periodo classico, che egli non conosceva, era già il principio dominante (Dahlhaus 1990).

Il senso profondo dell'interesse di Schiller per la musica è espresso icasticamente in un epigramma, intitolato *Tonkunst*: "*Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter/ Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus*". (Schiller 2004, I, p. 252). I versi risalgono al 1800, dunque ad una fase successiva all'elaborazione degli scritti teorici, in cui Schiller si dedica soprattutto alla scrittura drammaturgica. Al tema della musica come espressione dell'interiorità si affianca la riflessione su un possibile rinnovamento del rapporto tra musica e dramma. Nel 1803 scrive un dramma dal titolo *Die Braut von Messina. Eine Tragödie mit Chören*, al quale premette un breve saggio teorico sull'uso del coro nella tragedia. Si tratta di una delle opere meno note di Schiller, pensata esplicitamente come un esperimento che mira a reintrodurre nel teatro moderno la componente musicale della tragedia greca. In una lettera a Goethe troviamo un'anticipazione dell'idea su cui si fonda la struttura della *Braut von Messina*: "Ho sempre nutrito una certa fiducia che dall'opera, così come dai cori delle antiche feste di Bacco il dramma potesse svilupparsi in una forma più nobile" (a Goethe, 29.12.1797). All'interesse per l'opera, che come si accennava all'inizio accompagna tutta l'attività teatrale di Schiller, si aggiunge però un elemento nuovo, l'uso della musica corale come strumento di espansione dell'effetto drammatico in due direzioni opposte: da un lato l'intensificazione del pathos dall'altro il distanziamento

riflessivo rispetto agli eventi rappresentati: il primo effetto si deve alla potenza della musica, il secondo al carattere antimimetico delle riflessioni del coro, a cui l'andamento ritmico deve conferire particolare efficacia (cf. Billings 2013). Certamente Nietzsche, avido lettore di Schiller e poi suo critico feroce, aveva ben presenti le considerazioni di Schiller sul coro quando scrisse *La nascita della tragedia*. E non è un caso che Wagner vedesse nelle progetto della *Braut* e in generale nella visione schilleriana del rapporto tra musica e dramma un'anticipazione dell'idea del *Gesamtkunstwerk*.

2. Paesaggio e musica

Il paesaggio è un tema che nella teoria estetica di Schiller è direttamente connesso alla determinazione del ruolo della soggettività autoriflettente nell'arte moderna. Nella costituzione della nozione stessa di paesaggio e nelle sue declinazioni pittoriche e poetiche egli vede la traduzione artistica di un interesse estetico per la natura che implica il distacco da essa. Come afferma in un saggio famoso Joachim Ritter, richiamandosi a Schiller, "la natura diventa paesaggio solo per colui che 'passa' nella natura (*transcensus*), per partecipare 'fuori' attraverso il piacere della libera contemplazione, alla natura stessa, ossia a quella 'totalità' che in essa ha la sua sede ed è presente in quanto tale" (Ritter 1976, p.147; trad. p.131). Allo scarso interesse dei poeti greci per la rappresentazione della natura, che era intesa essenzialmente come sfondo per le azioni umane, fa da contraltare secondo Schiller la moderna costituzione della natura come immagine, che nella sua autonomia funge da specchio dei sentimenti umani. Il presupposto è che il poeta moderno ovvero sentimentale "*riflette* sull'impressione che gli oggetti suscitano in lui, e solo su quella riflessione è fondata la commozione da cui viene vinto e che riesce a comunicarci" (Schiller 2004, V, p. 720; trad. p. 42). La pittura di paesaggio opera una sintesi visuale degli oggetti esterni la cui *ratio* è la comunicazione dell'effetto emotivo da essi provocato. La raffigurazione crea attraverso il colore ed il rapporto tra luce ed ombra un tono sentimentale che sollecita l'immaginazione dello spettatore.⁴ Lo stesso accade nella descrizione

⁴ Il modello soggiacente alle considerazioni di Schiller sulla pittura di paesaggio, di cui egli offre una trasposizione poetica in *Elegie* (poi *Der Spaziergang*), sono i dipinti di Claude Lorrain, esempio dell'elevazione di un genere pittorico considerato minore ad opera d'arte autentica, che non rientra più nella categoria del piacevole ma corrisponde al principio di necessità che è proprio della bellezza. Così, ad esempio, in *Der Spaziergang*, Schiller evoca una tecnica pittorica tipica di Lorrain, lo sfumato, per suggerire l'infinità dello spazio, l'apertura del soggetto verso il mondo (cf. Riedel 1986, pp. 45 sgg.).

poetica di scene paesaggistiche. Quando nella recensione dell'opera poetica di Matthisson Schiller osserva che "la necessità che l'artista non trova nel paesaggio, e che è la sola ad appagarlo, risiede solo all'interno della natura umana" intende dire che il paesaggio come opera d'arte è il risultato di un processo di selezione delle singole forme della natura che al tempo stesso individualizza l'immagine e ne azzerla la particolarità, conferendole un significato emotivamente percepibile. Solo attraverso tale elaborazione della natura esterna si costituisce il paesaggio come forma artistica: l'individualità dell'immagine diviene in tal modo rappresentazione dell'interiorità. Si può dire che Schiller anticipi per certi aspetti la filosofia del paesaggio di Simmel, secondo cui "il paesaggio come opera d'arte sorge come continuazione, intensificazione e purificazione del processo in cui il paesaggio, nel senso linguistico abituale, sorge in tutti noi dalla mera impressione di singole cose della natura. Quel che fa l'artista: delimitare nella corrente caotica e nell'infinità del mondo immediatamente dato una parte, concepirla e formarla come unità" (Simmel 2001, p. 473; trad. p.74).⁵ La rappresentazione del paesaggio naturale, che secondo le teorie estetiche settecentesche, in poesia come in pittura, occupava un rango inferiore nell'ordine delle arti, viene dunque recuperata per fare di essa un luogo di manifestazione dell'ideale o di proiezione dell'utopia, immagine sostitutiva di una natura umana armonica che appariva difficilmente rappresentabile nel contesto della società.

Per fornire una giustificazione teorica dello statuto artistico del paesaggio Schiller concentra la sua attenzione sulle condizioni soggettive da cui nasce la rappresentazione della natura, a partire dall'intrinseca storicità della produzione artistica: mentre per la poesia antica, quella di Omero ad esempio, vale incondizionatamente il criterio dell'oggettività nella raffigurazione degli oggetti naturali, l'unica via per i moderni è quella di fare delle immagini della natura un ritratto dell'anima, di produrre cioè la rappresentazione simbolica di una condizione soggettiva. Questa "operazione simbolica" messa in atto dall'artista consiste nel porre in relazione un oggetto reale con l'idea sulla base della condivisione di una regola conoscitiva. Ovviamente si tratta di un nesso non determinante nel senso della conoscenza scientifica, bensì analogico.

Sull'analogia tra espressione artistica e stati emotivi si basa in generale l'affinità tra poesia e musica: l'"unità emotiva" prodotta dall'immaginazione poetica corrisponde ad un "atteggiamento musicale" della rappresentazione. La musicalità è per Schiller, al di

⁵ Sulla filosofia del paesaggio di Simmel vedi D'Angelo 2021, pp. 132-152.

la della teoria, una componente fondamentale dell'opera poetica, autonoma dal contenuto e capace di determinare sotterraneamente, in modo pre-riflessivo, l'accordo tra l'immaginazione creativa dell'artista e l'immaginazione del fruitore. Le considerazioni al proposito nella recensione a Matthisson sono del resto motivate almeno in parte dall'osservazione del proprio procedimento creativo. Egli vede un legame essenziale tra poesia e musica non solo riguardo alla forma, ma nel costituirsi della stessa sostanza poetica, di cui l'intuizione musicale rappresenta l'anticipazione e il principio di organizzazione. Nella rappresentazione poetica del paesaggio il nesso tra l'oggettività dei fenomeni esterni e la condizione soggettiva che essi evocano è costituito dalla sequenza, dal ritmo, dalla scansione delle immagini spaziali. Il paesaggio è immagine della natura in movimento (cf. Robert 2005). Vi è in tal senso un accordo analogico tra "i movimenti interni" del sentimento umano e la necessità della sequenza temporale. Per il kantiano Schiller la musica rimanda al tempo in quanto forma del senso interno e funge in un certo senso da regola ovvero da schema trascendentale estetico per la poesia. La questione, discussa nella *Matthisson-Rezension*, è ripresa nello scritto *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, in cui si rileva "una duplice affinità della poesia con la musica e l'arte figurativa (*bildende Kunst*). A seconda cioè che la poesia imiti un *oggetto* determinato, come fanno le arti figurative, o produca, come la musica, un certo stato d'animo, senza avere quindi bisogno di un oggetto, essa può venire chiamata rappresentativa (plastica) o musicale" (Schiller 2004, V, p. 735; trad. p. 58).

La rappresentazione poetica del paesaggio può dunque articolare attraverso il mezzo verbale la traduzione simbolica dei moti dell'animo. L'analogia del paesaggio con l'interiorità ha per Schiller una dimensione intrinsecamente musicale. Se da un lato la musica si fonda sulla scansione del tempo, nel paesaggio pittorico il colore, l'ombreggiatura e la composizione delle masse visive corrispondono alla modulazione dei toni e al ritmo di un pezzo musicale, mentre nella lirica paesaggistica si può parlare di una tonalità emotiva dominante. Le sensazioni possono essere rappresentate attraverso la musica nella loro forma. Nella *Matthisson-Rezension* si legge:

Certamente le sensazioni quanto al loro contenuto non sono suscettibili di rappresentazione, tuttavia lo sono quanto alla loro forma ed esiste effettivamente un'arte generalmente amata e diffusa, che non ha nessun altro oggetto se non tale forma delle sensazioni. Quest'arte è la musica e in quanto la pittura o la poesia di paesaggio risultano musicali, esse sono rappresentazione della capacità di sentire (*Empfindungsvermögen*), quindi imitazione della natura umana. Infatti noi consideriamo ogni composizione pittorica e poetica anche come un genere di opera musicale e la sottoponiamo in parte alle stesse leggi (Schiller 2004, 5, p. 998; trad. p. 87).

La raffigurazione della natura esterna viene così messa in relazione con la più astratta delle arti, la musica, sulla base della considerazione che la musica esprime l'interiorità attraverso la modulazione dei suoni, mentre la pittura e la poesia del paesaggio, con mezzi differenti, creano una modulazione dello spazio che riflette ugualmente una particolare condizione interiore. A proposito dell'effetto musicale di una lirica di Matthisson Schiller scrive: "È il felice accostamento delle immagini, l'armoniosa continuità nella loro successione, è la modulazione e il bel carattere del tutto che ne fanno l'espressione di un determinato modo di sentire, dunque un ritratto dell'anima" (Schiller 2004, V, p. 1005; trad. p. 94). Ciò che fanno il pittore e il musicista è – afferma Schiller – studiare l'analogia tra i fenomeni fisici del suono e della luce con i moti interiori e gli stati d'animo, e ciò consente loro di rappresentare l'umano secondo le leggi che lo regolano.

Bibliografia

- Billings J., *Schiller and Opera*, in "Oxford German Studies", 38/1 (2009), pp. 29-43.
- Borchmeyer D., 'Zustand des Gemüts versus Gegenstand. Schillers Musikästhetik und das Problem des Klassischen Stils', in P-A. Alt et al. (a cura di), *Prägnanter Moment*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 265-273.
- Brusniak F., 'Schiller und die Musik', in H. Koopmann (a cura di), *Schiller-Handbuch*, Kröner, Stuttgart 2011, pp. 175-201.
- Dahlhaus C., 'Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik', in A. Auernhammer (a cura di), *Schiller und die höfische Welt*, Niemeyer, Tübingen 1990, pp. 156-167.
- D'Angelo P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.
- Fährnrich H., *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, Gerstenberg, Hildesheim 1977.
- Goehr L., *The Ode to Joy. Music and Musicality in Tragic Culture*, in "Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus", 4 (2006), pp. 527-557.
- Günter G., *Schillers musikalische Wirkungsgeschichte. Ein Kompendium*, Metzler, Stuttgart 2018.
- Körner Ch. G., *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in Id., *Ästhetische Ansichten*, Leipzig 1808.
- Nowak A., 'Freiheit in der Erscheinung. Ästhetische Reflexion und musikalische Erfahrung in Schillers Briefwechsel mit Gottfried

- Körner', in H. Geyer et al. (a cura di), *Schiller und die Musik*, Böhlau Verlag, Köln 2007, pp. 35-53.
- Pinna G., *Forma e materia. Wilhelm von Humboldt sulla differenza di genere*, in "Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories", 6/1 (2020), 153-182.
- Riedel W., 'Der Spaziergang'. *Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1986.
- Robert J., 'Die Kunst der Natur. Schiller Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon', in G. Braungart, B. Greiner (a cura di), *Schillers Natur. Leben, Denken und Literarisches Schaffen*, Meiner, Hamburg 2005, pp. 139-154.
- Riggs R., "On the Representation of Character in Music": Christian Gottfried Körner's *Aesthetics of Instrumental Music*, in "The Musical Quarterly" 81, 4 (1997), pp. 599-631.
- Ritter J., *Landschaft: Zur Funktion des ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in Id. *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, pp.141-173; trad. it. in Id., *Soggettività*, a cura di T. Griffero, Marietti, Genova 1997.
- Simmel G., *Philosophie der Landschaft*, in *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, vol. I, a cura di R. Kramme, A. Rammstedt, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001; trad. it. in *Il volto e il ritratto*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna 1985.
- Schiller F., *Sämtliche Werke*, a cura di P. A. Alt et al., 5 vol., Hanser, München 2004.
- Schiller F., *La passeggiata. Natura, teoria e storia*, a cura di G. Pinna, Carocci, Roma 2005.
- Schiller F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini e W. Scotti, Abscondita, Milano 2014.
- Schiller F., *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni 2020.