

TESTI E CONTESTI

I LUOGHI DEL SUBLIME MODERNO

PERCORSO ANTOLOGICO-CRITICO

A cura di
Piero Giordanetti e Maddalena Mazzocut-Mis



Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

I LUOGHI DEL SUBLIME MODERNO

PERCORSO ANTOLOGICO-CRITICO

A cura di P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis

ISBN 88-7916-289-6

Published in *Led on Line* - Electronic Archive by

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

<http://www.ledonline.it> - <http://www.lededizioni.it>

<http://www.ledonline.it/ledonline/giordanettimazzocutluoghi.html>

Settembre 2005

Copyright 2005 *LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto*

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) sono riservati per tutti i paesi.

INDICE

<i>Introduzione di P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis</i>	7
1. IL SUBLIME NELLE ARTI	21
1.1. John Milton. Satana, la morte, l'Arcangelo (p. 21) – 1.2. Albrecht von Haller. La vertigine dell'infinito (p. 25) – 1.3. Nicolas Boileau-Despréaux. Il sublime delle «grandi parole» e il «meraviglioso nel discorso» (p. 28) – 1.4. John Dennis. Poesia sublime e rivelazione (p. 35) – 1.5. Joseph Addison. Grandezza e immaginazione (p. 40) – 1.6. Ed- mund Burke. Arti e passioni (p. 46) – 1.7. Moses Men- delssohn. L'Inquiry di Burke (p. 50) – 1.8. Gotthold Eph- raim Lessing. Il grido di Laocoonte (p. 62) – 1.9. Johann Georg Sulzer. Il sublime dello spirito e del cuore (p. 71) – 1.10. Claude Etienne Savary. La vista delle piramidi (p. 77) – 1.11. Immanuel Kant. Savary e le piramidi (p. 81) – 1.12. Immanuel Kant. L'espressione di idee estetiche (p. 83) – 1.13. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Informità della forma e forma dell'informe (p. 93) – 1.14. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Il simbolismo della sublimità (p. 101) – 1.15. Victor Hugo. William Shakespeare (p. 107) – 1.16. Hans Blumenberg. Un naufragio con spettatore (p. 128) – 1.17. Harold Bloom. «L'abisso del mio io» (p. 138) – 1.18. Paul Fry. Sublime Inferno (p. 148) – 1.19. Frances Fergu- son. Mont Blanc di Shelley (p. 155).	
2. IL SUBLIME NELLA NATURA E NELLE SCIENZE	165
2.1. Alexander Pope. La grande catena dell'essere (p. 165) – 2.2. Edmund Burke. L'infinità sublime (p. 168) – 2.3. Jo- hann Georg Sulzer. La mirabile comparazione (p. 171) – 2.4. Immanuel Kant. Il sublime naturale. Il cielo stellato, le	

Alpi (p. 175) – 2.5. Friedrich Schiller. L'armonia tra bello e sublime (p. 187) – 2.6. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Il sublime etico: la riconciliazione con la natura «terribile» (p. 193) – 2.7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. La sublimazione della sostanza (p. 196) – 2.8. Arthur Schopenhauer. Il sublime è mia rappresentazione (p. 200) – 2.9. Neil Hertz. Il sublime edipico (p. 207) – 2.10. Jean-François Lyotard. Il sublime tra legge e immaginazione (p. 214).

3. IL SUBLIME PATETICO E L'EMOZIONE

227

3.1. Descartes. Le passioni dell'anima (p. 227) – 3.2. Bernhard Lamy. Il sublime è uno stile (p. 234) – 3.3. René Rapin. Il sommo grado di perfezione (p. 239) – 3.4. Silvain. Una voce controcorrente (p. 257) – 3.5. John Dennis. Poesia e passioni (p. 279) – 3.6. Jean-Baptiste Du Bos. Estetica dell'emozione (p. 289) – 3.7. Denis Diderot. Elogio di Richardson (p. 313) – 3.8. Edmund Burke. Ec-citare le passioni (p. 332) – 3.9. Henry Home, Lord Kames. Le passioni sociali (p. 350).

INTRODUZIONE

Nel breve trattato di retorica e poetica *Del sublime*, che si colloca nella prima età imperiale, Longino (o meglio, lo Pseudo-Longino) definisce sublime l'elevatezza e l'eccezionalità del discorso; per tale motivo i poeti e i prosatori più grandi hanno raggiunto una posizione di primo piano e hanno garantito eternità alla loro gloria. Ciò che è straordinario, infatti, induce l'ascoltatore o il lettore non alla persuasione ma a uno stato di estasi, conferendo al discorso una forza sovrana e invincibile che dall'alto domina l'ascoltatore. Il sublime, quando prorompe, riduce ogni cosa in briciole, come una folgore, e subito mette a fuoco, nella sua interezza, la forza dell'oratore. Secondo il trattato di Longino, la nostra anima viene elevata per natura sotto la spinta del vero sublime e, «preso possesso di un superbo trampolino di lancio, si riempie di gioia e di orgoglio, quasi che essa stessa avesse creato quel che ha udito»¹.

L'autore si discosta dallo schema consueto della dottrina retorica: il *genus sublime* non è spiegato a partire dalla suddivisione nei tre *genera dicendi*, *genus humile*, *medium* e *sublime*, ciascuno dei quali svolge precise funzioni e viene impiegato in occasioni diverse. Per Longino il sublime è la qualità suprema di ogni poesia e di ogni discorso; ai suoi antipodi si trova tutto ciò che è mediocre o malriuscito. Il sublime, il più alto registro formale, l'*hypsos*, racchiude due aspetti: l'ascoltatore o l'osservatore per un verso è umiliato, per l'altro esaltato, per un verso è colpito come da una folgore, ne è dominato completamente, per l'altro è condotto all'estasi, alla gioia profonda e all'orgoglio; al terrore subentra l'elevazione al divino,

¹ Pseudo-Longino 1991, VII, 2, pp. 144-145.

nel quale l'anima ritrova se stessa. Soltanto chi è capace di questa elevazione sperimenta il sublime, che è l'eco di una grande anima. «La natura – si legge nel trattato – ci ha giudicato non un animale dappoco e ignobile, ma ci ha introdotto nella vita e nell'ordine universale come in una grande festa panegirica [...]. E se uno volga lo sguardo tutto intorno alla nostra vita, e consideri il ruolo preponderante che ha per noi in ogni cosa quel che è fuori dalla norma, il grande e il bello, ben presto scoprirà il motivo per cui siamo nati. Per questo, spinti da una sorta di istinto naturale, ammiriamo, per Zeus, non i piccoli corsi d'acqua, anche se limpidi e utili, ma il Nilo, l'Istro o il Reno, e ancor più l'Oceano»².

Nel Sei e Settecento, il testo, peraltro mai citato durante l'antichità, vive una sorprendente rinascita; declina la retorica scolastica con i suoi tre *genera dicendi* e qualunque genere letterario viene valutato in base ai criteri di Longino; non c'è teorico di rilievo che non vi faccia ricorso.

Tale nuova rinascita è dovuta in gran parte alla traduzione-interpretazione del *Peri Hýpsous* di Boileau (*Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours traduit du Grec de Longin*) che esce significativamente lo stesso anno dell'*Art Poétique* dello stesso autore (1674). Con queste opere Boileau dà origine a ben due controversie. La prima più nota tra i sostenitori degli antichi e i sostenitori dei moderni (nell'*Art poétique*, egli si esprime a favore di un conservatorismo letterario, quel conservatorismo che il secolo successivo avrebbe esecrato); la seconda, meno nota, tutta interna al sublime, ma di grande importanza per questo percorso. Come si può evincere dalla terza parte del presente lavoro, già Rapin si riferiva a Longino ben prima della traduzione di Boileau, ma non si può sottovalutare l'enorme influenza che il *Traité du Sublime* e le sue successive edizioni ebbero per lo sviluppo del sublime moderno.

Venendo alla disputa, nel 1694 Boileau pubblica nove *Réflexions Critiques sur quelques Passages du Rhéteur Longin*, che oltre a fornire il suo contributo alla disputa tra antichi e moderni (in quanto dirette contro Charles Perrault che con il poema *Le Siècle de Louis le Grand*, 1687, aveva sostenuto il partito dei moderni)³, coinvolgono direttamente il tema del sublime longiniano nella *querelle*.

² *Ibid.*, XXXV, 2-4, pp. 340-343.

³ Cfr. Franzini 2002, pp. 22-26.

Pierre-Daniel Huet, spirito polemico e battagliero, attacca Boileau proprio in un punto nodale della sua traduzione-interpretazione di Longino. Nella *Demonstratio Evangelica* (1679) afferma, contro il parere di Boileau, che il presunto sublime di Genesi 1.3: «Dio disse: sia la luce: E la luce fu...», non è affatto sublime, poiché lo stile è «très-simple» (così si esprime Huet in un lettera al duca di Montausier che verrà in seguito pubblicata nel 1706 da Jean Le Clerc, con l'aggiunta di numerose considerazioni personali, nel decimo volume della sua *Bibliothèque Choisie*). L'esempio, più volte citato, non era ben scelto per riflettere il pensiero dello stesso Longino e quindi, in secondo luogo, del suo traduttore. In effetti, secondo Huet, le parole di Mosè, se fossero state ben lette e interpretate da Longino direttamente, non attraverso fonti secondarie e nella loro interezza, non avrebbero potuto suscitare alcun sentimento sublime.

La querelle sul sublime prende dunque spunto proprio dal dibattito sul «Fiat Lux». «A cosa si dirige la nostra ammirazione? All'atto della creazione o al racconto di Mosè?»⁴ Il sublime delle parole si oppone o si sovrappone al sublime del contenuto: il sublime dell'espressione rientra nella «giurisdizione dell'oratore» e dipende da una precettistica, mentre il sublime delle cose dipende dalla grandezza e dalla dignità del soggetto⁵. Da ora in avanti, il sublime si dibatterà tra retorica – che avrà la peggio – e cosalità – che troverà nel Settecento dignità teorica.

Non è inoltre da sottovalutare il fatto che Huet si situa in un contesto «apologetico: la distanza tra Dio e gli uomini è tale che le parole saranno sempre insufficienti a dire la grandezza di Dio. Il sublime si sottrae allora al discorso per rifugiarsi in seno a un Dio fondatore, inconoscibile e ineffabile»⁶.

Boileau risponde ben presto alla provocazione di Huet-Le Clerc con una *Réfutation* e una decima *Réflexion* nella quale sostiene che in primo luogo il sublime non è una cosa che si prova o che si dimostra, ma piuttosto una meraviglia che emerge, che colpisce e si «fa sentire». Perciò «Fiat Lux» stimola un'elevazione dell'animo che «fa piacere». Il sublime, sembra affermare qui Boileau, dà un forte

⁴ Saint Girons 2003, p. 36.

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 37.

impatto emotivo, dà un'enfasi energetica e prescinde dalla retorica e dalla espressione (che cosa ci si può aspettare da chi ha sempre predicato la semplicità del linguaggio, contro il preziosismo seicentesco, quale mezzo per suscitare il sublime?). Inoltre non è nemmeno necessario comprendere se vi è un contenuto sublime in queste parole, poiché ciò è di fatto indubitabile per l'uomo di gusto⁷. «Sublime» e «semplicità» possono convivere, per Boileau. Se Mosè avesse iniziato il racconto della creazione con uno stile sublime (e non con quello stile semplice, ma ricco di gusto, come sostiene Huet) non avrebbe tradito la semplicità. È piuttosto l'energia che ha grande valore nel sublime, un'energia che supera sia il problema retorico sia quello cosale. Non solo, il sublime non dipende unicamente dall'espressione di per sé ma anche da chi la pronuncia e dal contesto nel quale la si pronuncia (il «Fiat Lux» riprende in tal modo il suo «spessore»). Effettivamente il contesto è, insieme al pubblico che giudica, un altro elemento portante dell'analisi sul sublime.

Così, di fronte a Huet, che aveva individuato quattro tipi di sublime (delle parole, dell'espressione, del pensiero, delle cose), Boileau ne conferma solo tre (parole, espressione, pensiero), scartando proprio la cosalità, aderendo meglio di Huet alla tradizione longiniana, ma declinando ogni responsabilità verso la trattazione di un sublime degli oggetti (e dimenticando anche la grandezza della natura esaltata dallo stesso Longino).

Si apre, in questo modo, anche lo spazio di quella contrapposizione tra sublime naturale e sublime delle arti che in questo volume abbiamo voluto mettere in evidenza.

Perfino il sublime patetico ha origine da questa disputa. Silvain, oscuro autore (le cui teorie verranno esposte nella terza parte del presente lavoro), seguace di Boileau, ricorda che, mentre il linguaggio dell'intelletto è pacato e uniforme perché è quello dei giudizi e delle riflessioni, i «moti del cuore» e quelli dell'animo riflettono un linguaggio vivo e animato che è proprio dei profeti, degli oracoli e dei poeti. Una matrice platonica, che qui si aggancia alla matrice patetica del sublime, creato per suscitare passioni e forti emozioni.

Tuttavia, la strada verso il patetico è ancora lunga (le passioni, che pure vanno richiamate, vanno anche tenute a freno – Descartes

⁷ Boileau, «Réfutation d'une dissertation de M. Le Clerc», in Huet 1853, p. 295.

insegna). Il sublime, per Silvain, non deve mancare il suo bersaglio, che non è scuotere le passioni o persuadere la ragione, ma «elevare l'animo», al di sopra delle idee ordinarie. Sorpresa, stupore nascono dalla novità e soprattutto dall'ammirazione. Nulla di nuovo sotto il sole? Non del tutto. In primo luogo Silvain è uno dei principali artefici di quell'allontanamento da Longino che già Boileau aveva avuto modo di intravedere proprio quando Silvain gli inviò, nel 1708, il suo trattato (peraltro sdegnato dallo stesso Boileau e non molto letto nella Francia del tempo). In secondo luogo, l'antiretorica di Silvain indica che il sublime sta penetrando in un altro campo, quello dell'estetica. La prova si ha quando Silvain distingue due tipi di sublime: quello che riguarda i sentimenti e quello che riguarda le cose, cioè il *sublime dei sentimenti* e il *sublime delle immagini* (essendo quest'ultimo niente altro che «un'immagine dei più grandi oggetti»). È vero, il primo rimane la massima espressione della grandezza umana, perciò è più «nobile» del secondo, ma le porte dell'estetica sono aperte nel momento in cui si riconosce al sublime una dignità categoriale e un riferimento cosale.

Il primo e il secondo capitolo di questo lavoro vertono rispettivamente l'uno sul sublime artistico, soffermandosi sul ruolo preponderante assegnato all'arte poetica, l'altro sul sublime naturale e, nel caso di Kant, anche sul sublime oggetto della scienza. Si delinea qui un percorso che da Milton, Pope e Haller conduce attraverso Dennis, Addison, Burke, Lessing, Mendelssohn e Sulzer a Kant, Schiller e Schopenhauer.

Lo *Essay on Man* di Pope concepisce l'universo come una connessione necessaria di tutte le creature, disposte in una gradazione ascendente governata dal principio della continuità. Incommensurabilità, infinità e bellezza del cosmo generano uno stupore silenzioso che colpisce l'immaginazione, mentre l'intelletto rimane affascinato dal fatto che tanto splendore e tale magnificenza derivino da un ordinamento rigoroso ed eterno.

A partire dal *Paradise Lost* di John Milton, Dennis, che muove sia da Longino sia da Aristotele, formula una teoria del sublime poetico inteso esclusivamente come «patetico», che ha il suo punto di riferimento nella passione dell'entusiasmo ispirato dalla religione rivelata; arte e religione sono in grado di dare unità e armonia alle facoltà; ragione, passione, sensibilità convergono tutte verso l'entusiasmo religioso. In Addison questo nesso non scompare, ma as-

sume connotazioni diverse: piaceri dell'immaginazione nelle arti e piaceri dell'intelletto nelle scienze sono entrambi resi possibili solo dall'unificazione tra morale e religione. A differenza di Dennis, però, Addison colloca al vertice delle arti non la poesia ma l'architettura; da quest'ultima, infatti, derivano i piaceri «primari», mentre le altre arti, a partire dalla poesia, generano piaceri «secondari». Inoltre, Addison non condivide l'accentuazione del ruolo dell'entusiasmo e, seguendo Longino, sostiene che l'intensità delle passioni non è l'unica fonte del sublime: ben più importante, infatti, è la vastità dell'immaginazione, «d'attitudine alle grandi concezioni» che può essere incrementata più dalla natura che dall'arte.

A Burke spetta il merito di avere consapevolmente teorizzato che il sublime non è semplicemente la forma più alta della bellezza, ma l'opposto del bello, il contrario dell'idea della regolarità, della proporzione, dell'armonia, della forma e dell'equilibrio; al sublime Burke attribuisce dignità e valore specifico, indagandone le peculiarità. Prendendo le distanze sia da Dennis sia da Addison, Burke concepisce l'elemento religioso come una tra le possibili fonti del sublime, non come sua unica e imprescindibile sorgente. La vera religione, anzi, può essere definita tale proprio se essa ha in sé «un così largo miscuglio di salutare timore»⁸, mentre le false religioni possono fondarsi solo sulla paura. Per Burke il sublime può essere definito dal punto di vista soggettivo come *delight*, come piacere misto a terrore: sotto il profilo oggettivo, invece, vi sono in natura proprietà particolari atte a produrlo, e nell'arte, in particolare nella poesia e nella retorica, parole oscure e indefinite ne suscitano la passione. Il legame con morale e religione non è quindi il fondamento dell'indagine empirica di Burke, la quale, sul modello di Locke, mira alla descrizione, attraverso l'osservazione di sé, del sentimento e della passione, che trova il proprio culmine nella tesi dell'unità tra mente e corpo: il sublime agisce su entrambi.

Il metodo adottato da Burke esercita un notevole influsso. Al rifiuto delle passioni per esigenze di derivazione stoica, attuato sia da Winckelmann sia da Adam Smith, Lessing, seguendo Mendelssohn cui è debitore del concetto di sentimento misto, contrappone nel *Laocoonte* la considerazione che non si possono sottoporre i nostri sentimenti a leggi universali, ricavate solo dalla speculazione

⁸ Burke 1998, p. 95.

astratta: ogni sentimento è inscindibilmente legato a migliaia di altri che ne determinano ogni volta la singolarità; non si può quindi ipotizzare un sentimento puro, ma solo constatare empiricamente l'esistenza di sentimenti misti. Muovendo da questa impostazione Lessing identifica nella poesia l'arte in grado di rappresentare il sublime grazie alla semplice parola e al suo effetto sulle passioni, e in ciò segue la via aperta da Burke.

A differenza di quanto si rileva negli altri autori precedenti, l'interesse di Kant per il tema include, oltre all'approccio empirico, psicologico e più in generale antropologico, che si avvale delle osservazioni raccolte dai suoi predecessori e trova espressione soprattutto, ma non esclusivamente, nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* del 1764 e negli appunti relativi all'antropologia, una riflessione fondata non già sull'osservazione e sull'esperienza, ma sulla «critica trascendentale» di cui vuole essere considerato il fondatore. Di questo tipo di indagine dà testimonianza la *Critica della forza di giudizio*, il cui scopo consiste nello stabilire i fondamenti che rendono possibile formulare giudizi sul bello e sul sublime dotati di validità universale. Per stabilire se un determinato oggetto, sia esso artistico o naturale, meriti la qualifica della sublimità, non è possibile secondo Kant appellarsi all'indagine dei giudizi che gli esseri umani pronunciano di fatto; in tal modo non si sarebbe mai in grado di elaborare i criteri cui appellarsi per poter a buon diritto esigere il consenso di tutti. Il vero fondamento del sublime naturale e artistico è costituito dall'idea del soprasensibile, oggetto della ragione e al tempo stesso del sentimento. La natura, nella sua grandezza e nella sua potenza smisurata risveglia nell'essere umano la facoltà del soprasensibile; la poesia sublime, che Kant colloca al vertice della gerarchia delle arti, fonda il suo valore sovratemporale e immortale sulla facoltà di dare espressione alle idee estetiche, le quali, a loro volta, sono espressione di idee soprasensibili.

Il saggio *Del sublime* di Schiller si oppone non alla distinzione rispetto al bello, ma alla separazione da esso e propugna la necessità di una fusione, pur nella consapevolezza delle differenze, tra i due sentimenti; unire bello e sublime significa sanare il conflitto tra destinazione razionale, soprasensibile e natura sensibile e a ciò riesce solo un'educazione che risvegli e coltivi la tendenza estetica sino a trasformarla in un impulso dell'animo. Solo grazie a quest'ultimo è infatti possibile sottrarsi, nel corso della vita, alla potenza e alla smi-

surata grandezza delle forze naturali che minacciano l'essere umano con la morte.

Il nostro percorso prevede anche un passaggio attraverso i pensatori dell'idealismo tedesco. Come sottolinea Federica Viganò, il sublime, affrontato da Hegel e da Schelling, a partire da un inevitabile confronto con la trattazione kantiana, viene svolto da entrambi sul piano del simbolo. Se Hegel parlerà di una «simbolica del sublime», indicando nel simbolo l'unico mezzo per esporre un ordine di concettualità, che patisce l'inadeguatezza dell'espressione, Schelling colloca il sublime sullo stesso piano dell'Assoluto e della dimensione incondizionata, trattandolo congiuntamente al tema dell'identità della forma, intesa come dimensione di conoscenza determinata dalle facoltà dell'intelletto, contrapposta al caos delle forme, che apparentemente sembra perdere i tratti della distinzione conoscitiva delle singole forme, ma che va compreso come un «luogo» originario e mitico, a cui si accede per via intuitiva, in cui tutte le forme sono contenute.

Ricorda la Saint Girons che stabilire lo statuto del sublime in Hegel è questione delicata. «La sua filosofia costituisce il luogo per eccellenza del sublime, perché descrive il movimento di sradicamento dall'empirico e il lavoro del negativo, grazie ai quali lo spirito perviene alla coscienza di sé e sormonta le determinazioni con cui si è ritrovato solidale. Ma per quanto la sua manifestazione sia intensamente vissuta, il sublime non si risolve forse nel movimento dialettico che è votato a raccogliergli il contenuto di verità?»⁹. In effetti Hegel riserva poco spazio al sublime. Escluso sia dall'arte classica sia da quella romantica vive solo nell'arte simbolica caratterizzandone uno dei suoi stadi. «Uno stadio intermedio tra il simbolismo irriflesso, proprio dell'arte indiana e dell'architettura egiziana, e il simbolismo riflesso, i cui meccanismi sono l'analogia, da un lato, e l'enigma, l'allegoria o la metafora, dall'altro. Cos'è il sublime in questo senso ristretto? È ciò in cui l'esposizione (*Auslegung*) dell'idea si manifesta in quanto soppressione dell'esposizione, in maniera tale che il sublime si trasponga nella sostanza, una, assoluta e infinita, rispetto alla quale ogni realtà data è necessariamente derisoria. L'arte del sublime è perciò l'arte sacra e in particolare la poesia giudaica, la cui unica destinazione è celebrare la gloria di un Dio unico e geloso.

⁹ Saint Girons 2003, p. 24.

Così il sublime si dissolve in definitiva nella sfera dell'assoluto, di cui è stato la *ratio cognoscendi*¹⁰.

Con Schopenhauer il sublime, pur non coincidendo con il bello, torna a condividere con esso molti elementi. Alla critica trascendentale di Kant subentra l'esigenza di una metafisica: la filosofia ha il compito di superare il mondo fenomenico, fisico e di coglierne l'essenza. Quest'ultima non è costituita, come in Kant, dalla libertà, dall'esistenza di Dio e dall'immortalità della persona, ma da una volontà cieca, causa di dolore in tutti i regni della natura, dalla quale è compito dell'arte liberarci e consolarci, seppur in modo momentaneo. Mentre in Kant non è pensabile alcuna espressione del sublime indipendente da idee morali, in Schopenhauer tale nesso è abbandonato a favore di una netta separazione tra le due sfere. Pre-scindendo sia da considerazioni morali, sia da ipostasi come il soprasensibile kantiano, di sapore medievale e scolastico, Schopenhauer intende il sublime come il risultato di due diversi tipi di coscienza: la coscienza dell'annientamento della volontà e la coscienza che neppure il nulla esiste se non nella nostra rappresentazione. Il soggetto eterno della conoscenza pura, quel soggetto che noi stessi diventiamo quando contempliamo il sublime e ci liberiamo dalla nostra individualità e con essa dal potere della volontà, si propone come sostegno necessario e condizione *sine qua non* di tutti i mondi e di tutti i tempi grazie al principio berkeleyano *esse est percipi*.

Il sublime novecentesco mostra, anzitutto, di non poter prescindere da un'analisi del proprio radicamento storico: allude alla tradizione letteraria classica e medievale e allude, specialmente, alla riflessione di Kant. Blumenberg si serve della metafora lucreziana che immagina uno spettatore che contempla un naufragio: confortato dalla propria posizione di riparo, lo spettatore conserva una distanza emotiva da quel che osserva, concedendosi una contemplazione esclusivamente estetica, che si volgerà a una tensione etica, dunque al dissidio proprio del sublime, nella cultura cristiana. Lyotard avvia da Kant la propria riflessione, enfatizzando il contrasto che è radice del sublime, del quale descrive l'ossimorica genealogia. Ma da Kant si allontana a proposito della relazione, che ad avviso di Lyotard nel Novecento dimostra d'esserci, tra l'arte e un sublime non più risolto esclusivamente nella natura. Anche Ferguson radica

¹⁰ *Ibid.*

le proprie osservazioni nella *Critica del giudizio*: analizzando la poesia di Shelley, ne rileva il ricorso al sublime, per via del quale è descritta l'esperienza di un soggetto che si serve della contemplazione della natura per decifrare qualcosa di sé che altrimenti sfugge alla propria lucida comprensione. Nella natura, un individuo riconosce se stesso, ovvero il proprio dissidio estetico ed etico: è sublime il sentimento soggettivo, non un oggetto naturale. Riflette su Kant anche un autore che volge il sublime a una declinazione riflessiva scientifica, ovvero psicanalitica. Hertz individua infatti nell'esperienza sublime una dinamica analoga a quel che accade nel complesso edipico: la ragione kantiana corrisponde a un superego che perentoriamente norma l'esercizio dell'immaginazione, mantenendo sotto controllo l'azione di quest'ultima. Il sublime novecentesco, tuttavia, si orienta specialmente verso un'attenzione letteraria. Accanto a Blumenberg e a Ferguson, Fry e Bloom propongono un'analisi che si serve della poesia, in particolare, per documentare la qualificazione del sublime. Fry si concentra sull'Inferno dantesco, nel quale il Diavolo è descritto col ricorso alla sublimazione, manifestandosi per via indiretta, cioè attraverso personaggi che presentano in sé stridenti e irrisolti contrasti. Bloom indaga il sublime americano passando per Emerson e Whitman, mostrandone la specificità rispetto alla tradizione europea, cioè la radicata tensione che orienta l'«io e l'abisso» del primo all'«abisso del mio io» del secondo.

Il terzo capitolo del presente lavoro analizza infine un lato particolare del sublime, che prende le mosse da un aspetto dilagante nell'Europa di fine Seicento e del Settecento, ma che è assai meno analizzato rispetto al sublime «tradizionale»: la nascita del sublime dal lato emozionale-patetico, che trova il suo pieno sviluppo teorico proprio nelle *Réflexions* di Jean Baptiste Du Bos. Egli riprende il tema dell'«empatia», che ormai vanta una forte tradizione presente nell'intera Europa, ed è in grado di mettere in relazione il «non so che», sentimento che sorge spontaneo di fronte agli oggetti belli dell'arte, con un sentimento collettivo e condivisibile di cui è necessario comprendere e descrivere i modi e le funzioni. Non è un caso, allora, che il tema pascaliano, che impone al filosofo la ricerca di un modello di piacere e di bellezza, consistente in un particolare rapporto tra la nostra natura e l'oggetto che suscita piacere, sia implicitamente o esplicitamente chiamato in causa da questo autore.

L'analisi del piacere soggettivo non è mai slegata dalla descri-

zione dell'opera artistica e nemmeno da un'analisi empatica che promette l'universalità del giudizio. Su tale empatia di impronta emozionale, si struttura un tipo particolare di sublime, un sublime patetico, che per molti versi si avvicina a un genere di fruizione che si prova di fronte a molta «arte», anche contemporanea, di stampo melodrammatico e che avrà una sua forte espansione nell'Ottocento.

Sparisce, con gli autori che qui veniamo a considerare, quell'impronta segnata da Pascal e Malebranche, che in questi due autori si accompagnava a una decisiva finalità etica, dove il sentimento diventava segno di una luce spirituale legata alla ragione divina riflessa nell'uomo.

Così la noia, che va fuggita, non è più necessariamente il segno drammatico di una carenza ontologica o l'evidente paralisi dettata dalla passività dell'anima, che, cedendo alla debolezza, rinuncia a un'attività teleologica, ma è il triste destino dell'uomo che, inattivo, non sa perseguire la gioia e l'emozione. Un'emozione che si spinge fino alle sue estreme conseguenze, fino al sublime, appunto, fino al pericolo del limite, valicato il quale l'emozione diventa solo trauma, male, dolore.

Non si tratta, come si avrà modo di analizzare, di una semplice integrazione tra uno spirito cartesiano «moderno» e un afflato emozionalistico di matrice retorica o pascaliana. Al contrario, gli autori che incontreremo, proprio allontanandosi per gradi dalla retorica, fonderanno un'estetica delle emozioni che avrà nel sublime patetico il suo massimo di espressione.

Il piacere emozionale e passionale, pur necessario al giudizio per l'intensità con cui colpisce il soggetto, non sarà tuttavia sufficiente per costruire una «regola» per il piacere medesimo. In questo senso il sublime patetico rimarrà ai margini dell'estetica, pur rappresentandone una buona parte. Sembra in questi autori prevalere una suggestione che voglia recuperare se non esaltare le ragioni del cuore, allontanando la riflessione astratta e rivolgendosi piuttosto alla realtà del giudizio, coinvolgendone (vedi Burke, ad esempio) anche le componenti fisiologiche.

Così, il pubblico acquista una nuova forza, un nuovo valore e una nuova consapevolezza. Il giudizio dei fruitori sarà fonte di un giudizio universale, collettivo, empatico, pur sempre sulla base dei «gusti» soggettivi che spesso si confondono con i «pregiudizi».

L'emozione, tutt'altro che solipsistica o «aristocratica», sarà sempre condivisibile, eppure irriducibile all'astrattezza della ragione.

Tuttavia, scrive Annie Becq: «è chiaro che non si tratta di bandire ogni ragionamento a favore di qualche pulsione affettiva incontrollata, ma di opporre due tipi di ragionamenti, che procedono da principi differenti: principi astratti da una parte, principi sperimentali dall'altra, per così dire una specie di tatto, nato da un'esperienza concreta più o meno raffinata»¹¹. Ciò che interessa qui analizzare è proprio lo sviluppo di questo tipo di pulsione affettiva, meno «nobile» del sentimento, che si genera dall'empatia e vive del contatto collettivo e interessato, non solo contemplativo, del pubblico – un pubblico che giudica, senza argomentare, a partire dall'effetto emotivo immediato e ripetuto suscitato dagli oggetti artistici – come Du Bos ha teorizzato. Ehrhard osserva, infatti, che «assimilando l'emozione estetica all'emozione brutta, Du Bos porta una giustificazione teorica al gusto del patetico che si sviluppa nella letteratura del suo tempo»¹².

Il gusto del Settecento va dunque verso alcuni principi guida che saranno poi ripresi nel romanzo d'appendice: un intento didascalico, un messaggio da comunicare, che non tradisce mai i principi morali condivisi, ma che anzi li rafforza. L'autore ha sempre la consapevolezza che il fruitore sia e «rimanga» un uomo del suo tempo. Non si elabora un'opera per i posteri, non necessariamente. Piuttosto si lavora per un presente che compiace, che dà immediata soddisfazione. La quotidianità – la quotidianità alla Richardson – viene esaltata, portata all'estremo sia nella sua veste edulcorata sia in quella eccessiva, quasi sublime, sebbene si tratti di un sublime patetico. Compiacere il fruitore attraverso una facile, immediatamente godibile, riconoscibile a prima vista, forma di piacere diventa l'intento dell'artista. E con questa realtà, che arriva ai giorni nostri, anche gli autori del Settecento devono fare i conti. Du Bos e Diderot li sapranno fare con raffinata eleganza.

Ecco quindi nascere anche un linguaggio dei sentimenti che è certamente la carta vincente dell'emozione. Un linguaggio che spesso si orienta su tonalità altissime, su registri iperbolici e ricchi di vocaboli mutuati dalla lingua della lirica che, sebbene inadatti alle vi-

¹¹ Becq 1994, p. 257.

¹² Ehrhard 1994, p. 287.

gende quotidiane che il contesto descrive, esaltano il momento drammatico, indirizzando il lettore verso una forma «bassa» di sublime.

Piero Giordanetti
Maddalena Mazzocut-Mis

Avvertenza

I titoli sono per la maggior parte redazionali.

1.

IL SUBLIME NELLE ARTI

1.1. JOHN MILTON, SATANA, LA MORTE, L'ARCANGELO *

L'influsso del *Paradise Lost* sullo sviluppo della teoria del sublime fu notevole; Dennis, Addison, Burke, Bodmer e Breitinger, Lessing, Kant fanno riferimento all'epopea di Milton come a modello di poesia che supera il mondo sensibile e dà, grazie alle parole, rappresentazione sensibile a ciò che mai i sensi potranno cogliere nel corso della vita terrena. Dennis definisce il poema «il più sublime che sia mai stato scritto»¹, Addison dedica all'opera una serie di diciotto saggi pubblicati settimanalmente sullo *Spectator* dal 5 gennaio al 3 maggio 1712 rendendo popolare il *Paradise Lost* presso i lettori del Settecento e dell'Ottocento. Differenziandosi da Dennis, Addison riconduce il poema miltoniano al modello del poema epico teorizzato da Le Bossu nel *Traité du Poème épique*²; ne analizza l'azione, i personaggi, i sentimenti e il linguaggio nonché i relativi pregi e difetti, e commenta in seguito i singoli libri. Mentre Dryden critica Milton per l'uso di «parole antiquate» e l'«incessante asprezza dei suoni», pur riconoscendo a tale «rusticità» (*nechrity*) «qualcosa di venerabile» e Dennis difende il *Paradise Lost* dall'accusa di essere «una Babele linguistica» affermando che i difetti stilistici sono imputabili ai limiti della lingua inglese, Addison percorre una via diversa da entrambi. Nel numero 297 dello *Spectator*, la personificazione del Peccato e della Morte è valutata negativamente e assimilata alle «allegorie [...] di Spenser e Ariosto», i quali sono giudicati inferiori a Omero e Virgilio; le «allusioni», tra cui similitudini, metafore, allegorie, sono infatti incompatibili con la *semplicità* dello stile propugnata da Addison. Ciononostante, egli non esclude affatto né condanna lo *stile sublime* del *Paradise Lost*; se in alcuni punti Milton ha oscurato il linguaggio con l'uso di «parole antiche» e «diomi stranieri», ciò non deriva semplicemente dalle lacune della lingua, ma

* Nota di P. Giordanetti.

¹ Cfr. Dennis 1994, pp. 101-02.

² Le Bossu 1675; tr. ingl. 1695.

è legittimato, afferma, dalla sublimità dell'argomento, delle «idee» e dei «sentimenti». La maggior parte dei personaggi del *Paradise Lost* «si colloca al di fuori della natura» ed è frutto della geniale invenzione del poeta.

In Svizzera, a partire dal 1732, il poema è tradotto, in diverse successive versioni, da Johann Jakob Bodmer in lingua tedesca. Il traduttore, affascinato da Milton, formula nel 1740-41 insieme a Breitinger una concezione della fantasia secondo la quale il *Paradise Lost* avrebbe rappresentato fatti e personaggi che non sono di questo mondo ma, leibnizianamente, di «altri mondi possibili» esistenti nella mente di Dio. Bodmer e Breitinger, che accettano come principio-guida l'imitazione aristotelica, offrono in tal modo una giustificazione filosofica al sublime miltoniano, riconducendolo certo entro i limiti del verosimile, ma dando inizio al tempo stesso a una rivalutazione della forza della fantasia.

Burke, compiendo un passo avanti rispetto a Addison, apprezza proprio ciò che questi trova incompatibile con la semplicità dello stile: le personificazioni, in particolare quella della Morte, e ne fa l'esempio in base al quale è possibile dimostrare come la parola poetica sia in grado di suscitare il sublime a prescindere dalle immagini chiare ed evidenti che essa genera nella mente. Lessing, seguendo Burke, difende Milton nel capitolo XIV del *Laocoonte* dall'affermazione di Caylus secondo il quale ciò che accomuna Milton a Omero sarebbe esclusivamente l'aver entrambi subito la perdita della vista; per Lessing, al contrario, il *Paradise Lost* non cessa di essere la prima epopea dopo Omero solo perché offre pochi quadri, ovvero perché non si attiene al principio che la poesia debba essere analoga alla pittura e, come quest'ultima, debba limitarsi a ritrarre la natura.

Sono qui di seguito trascritti alcuni tra i passi citati come esempi di poesia sublime dagli autori che saranno esaminati in seguito. Nel Libro I, da cui è tratta la prima serie di versi, gli angeli ribelli sono cacciati nel Caos, in un luogo preparato loro da Dio. Satana si riscuote e parla con Belzebù di come ritentare la battaglia, quindi chiama a sé le orde degli angeli, rianimandoli e disponendoli in squadroni. L'esercito, capeggiato dalle antiche divinità, si sposta alle pendici di un grande vulcano dove edifica un magnifico palazzo, denominato Pandemonio.

Così parlando Satana al compagno più intimo teneva
il capo eretto al di sopra dell'onda, e gli occhi sfavillanti
avvampavano, e il resto delle membra si estendeva
prono sulla marea fluttuando, il corpo lungo ed ampio
per molti iugeri, solido ed imponente come quelli
citati dalle favole per tali mostruose dimensioni, Titani,
o Figli della Terra, che osarono scagliarsi contro Giove,
Briareo o Tifone, che aveva la propria spelonca
presso l'antica Tarso, o il Leviatano, la bestia marina

che fra tutte le opere di Dio create per nuotare
nella corrente d'oceano fu certo la più immensa:
e forse è lui che di notte il pilota di un fragile battello
prossimo a naufragare scambia per un'isola,
lui che riposa assopito sulle acque schiumose di Norvegia,
e come a volte i marinai raccontano, dopo
aver fissato l'ancora alla sua scorza squamosa
ormeggia sottovento al suo fianco, mentre la notte investe
il mare, e l'alba sperata ritarda. Ugualmente
giace l'Arcinemico nella sua immane lunghezza
incatenato sul lago bruciante; ne mai di là sarebbe
sorto né mai avrebbe sollevato il capo, se
la volontà e l'alta concessione
del Cielo che tutto governa non l'avesse
lasciato libero ai suoi tenebrosi disegni,
perché potesse con ripetuti crimini
accumulare su di sé la dannazione, cercando per altri
il male, e vedere rabbioso come la sua malizia
serva soltanto a generare infinita bontà,
misericordia e grazia concesse a tutti gli uomini
da lui sedotti, e in lui moltiplicare la furia e la vendetta.
Subito fuori solleva la mole possente dal lago;
e ogni lato le fiamme risospinte indietro
si incurvano in spire appuntite agitandosi in flutti
lasciano in mezzo un'orrida vallata.
Quindi con l'ali spalancate dirige il suo volo
alto incumbente sull'aria abbrunata, che avverte
l'insolito peso, e sull'arida terra si cala, se è terra
quella che brucia di solido fuoco, come il lago brucia
di fuoco liquefatto, e di tale colore appariva; come quando
la violenza del vento sotterraneo solleva una collina
strappata dal Peloro, o dal fianco squarciato
dell'Étna che rintrona, le viscere sempre nutrite
di combustibile e pronte a concepire fuoco
sublimato di furia minerale porgono aiuto ai venti
e lasciano un fondale abbruciacchiato, ravvolto
di fumo e di fetore: simile era il terreno sul quale
posavano le piante dei piedi maledetti. Lo seguiva
il compagno più prossimo, entrambi gloriandosi

di essere sfuggiti al gorgo dello Stige
simili a dei, recuperate ormai tutte le forze,
e non perché era il potere più alto ad averlo voluto ³.

Nel Libro II, Satana enuncia assiso in trono i propri propositi; nella discussione che segue, mentre Moloch propone l'assalto al Cielo, e Belial la rassegna, Belzebù prospetta l'idea di cercare la terra e l'uomo, e questo consiglio raccoglie il consenso generale. Satana parte alla ricerca del nuovo mondo e quando si avvicina alla porta dell'Inferno è fermato da due mostri, Colpa e Morte, da lui stesso generati. Essi lo lasciano però passare ed egli si può lanciare all'attacco contro la terra e contro i nuovi semidei chiamati 'uomini'.

[...] L'altra forma [la morte] invece – se è possibile
chiamare forma ciò che alcuna forma
lascia distinguere in membra, arti o giunture,
se può chiamarsi sostanza ciò che sembra un'ombra,
ed ogni cosa infatti sembrava un'altra cosa
– nera come la notte era levata, e feroce
come lo sono dieci Furie insieme, e tremenda
come l'inferno, pronta a scoccare una freccia mortale;
e ciò che sembrava la testa reggeva l'emblema
di una corona regale ⁴.

Nel Libro V, Eva spiega ad Adamo il suo strano sogno, nel quale un angelo la invitava ad assaggiare i frutti dell'Albero della Conoscenza. Dio ordina a Raffaele di mettere in guardia i due; l'Arcangelo li trova a mensa e s'intrattiene con loro conversando sull'obbedienza, la quale però dipende dalla loro libera volontà. Narra poi di come Dio annunciò la generazione del Figlio e di come Satana – allora Lucifero – si ribellò portando dalla sua parte un gran numero di angeli, tranne il Serafino Abdiele che se ne staccò.

Così l'eterno Padre parlò assolvendo in pieno la giustizia; e non ebbe il santo alato alcuna esitazione una volta ricevuto l'incarico; e di fra i mille Ardori celestiali in cui stava velato con le ali fulgide, subito balzò volando agile nel cielo; e i cori angelici partendosi ai due lati lasciano aperto un varco al suo passaggio per l'empirea strada; finché arrivato alla porta del cielo, da sola la porta si spalanca girando sui cardini d'oro, secondo il lavoro divino progettato dal mas-

³ I passi sono tratti da Milton 1984, I, vv. 192-239, pp. 17-19.

⁴ *Ibid.*, II, vv. 666-673, p. 85.

simo Architetto. Da qui nessuna nuvola, nessuna stella interposta gli impedisce la vista, poiché per quanto piccola essa sia e però non difforme dagli altri corpi luminosi, egli vede la terra e il giardino di Dio, coronato di cedri alto su tutti i colli: così come quando l'occhiale di Galileo osserva nella notte, ma meno sicuro, le terre e le regioni che aveva immaginato nella luna; oppure come il pilota che vede avvicinarsi fra le Cicladi o Delo o Samo, e però a un primo sguardo gli appaiono niente di più che un punto nebuloso. Proteso nel volo a precipizio attraverso il vasto etereo cielo fra mondi e mondi egli naviga, e con le ali tese ora si libra sui venti polari, ora con piume rapide batte l'aria cedevole; finché raggiunto il luogo in cui veleggia-torreggiando l'aquila, a tutti i volatili sembra la fenice, e tutti ora l'osservano come se fosse quell'uccello unico, quando si reca volando a Tebe in Egitto per segregare le proprie reliquie nel tempio splendente del sole. Approdato alla balza orientale del Giardino, riprende la forma che gli è naturale, di Serafino alato: sei ali ombreggiavano i suoi lineamenti divini; le due che gli avvolgevano ampie le spalle coprivano come un mantello il suo petto, regale ornamento; mentre il paio di mezzo gli cingeva la vita come fosse una fascia stellare, drappeggiandogli i fianchi e le cosce di lanugine d'oro e colori trattati in un bagno celeste; il terzo paio, invece, sporgendo dai talloni adombra i piedi con una maglia di piume tinteggiata in colore di cielo.

Si bloccò come il figlio di Maia, e scosse le sue piume,
che emanarono attorno per un vasto raggio
una fragranza divina ⁵.

1.2. ALBRECHT VON HALLER. LA VERTIGINE DELL'INFINITO *

Rimasta frammento, l'*Ode incompiuta all'Eternità* (1736) rappresenta al contempo l'apice e la conclusione dell'opera poetica di Albrecht von Haller (1708-1777), poeta, medico e scienziato svizzero, chiamato, non ancora trentenne, a coprire la cattedra di Anatomia, Botanica e Chirurgia presso l'Università di Gottinga; divenne direttore della rivista *Göttingische Gelehrte Anzeigen* nel 1747, quindi, tre anni più tardi,

⁵ Ibid., V, vv. 246-287, pp. 221-222.

* Nota di I. Pezzeri.

fu nominato presidente a vita della nuova Accademia delle Scienze. Riformatore delle scienze mediche e botaniche, Haller dedicò lunghi anni alla ricerca scientifica, mentre risale al periodo giovanile, segnato dal «fuoco» dell'ispirazione, la fase poetica che vide la pubblicazione del *Versuch Schweizerischer Gedichte* [*Saggio di poesia svizzera*] uscito anonimo nel 1732. Fino al 1777, anno della morte del poeta, il *Versuch* conobbe ben undici edizioni. La sua poesia rientra nel genere del *Lehrgedicht*, del poema didattico o didascalico animato dall'intento di dare espressività poetica a un sistema di insegnamenti e verità che riuniva poesia, scienza e filosofia. È la continuazione di un genere antico iniziato con Lucrezio (*De rerum natura*), Orazio (*Ars poetica*), Virgilio (*Georgiche*), rifiorito nel classicismo francese con Racine e Boileau, diffusosi nel primo Settecento su suolo inglese grazie a J. Thomson e A. Pope, e rappresentato in area tedesca in primo luogo da B. H. Brockes e A. von Haller. Poeta modello per Sulzer, amato da Kant, ricordato da Schiller come «grandioso, ardente, sublime», Haller seppe unire forza e profondità di pensiero alla sensibilità poetica, la necessità della scienza e il fuoco dello spirito sino a divenire esempio di una poesia che avesse, nella forma e nel suo oggetto, i caratteri del sublime.

L'*Ode incompiuta all'Eternità* si evolve, nella sua struttura strofica in versi lunghi, in un *climax* che da un quadro naturale giunge alle sfere celesti e immote dello spazio infinito, s'innalza sino a Dio, fondamento dell'essere, evoca l'eternità, incommensurabile e terrificata, cui si contrappone la finitezza dell'uomo, la brevità della sua vita scandita dal tempo e l'empito della sua ricerca che invano lo spinge oltre il limite del finito. Prefigurata nell'immagine di una natura cupa e spettrale, luogo di orridi abissi, l'eternità sovrasta tutto rendendo ogni cosa niente al suo cospetto; origine e fine del tempo, circolo infinito, essa rappresenta la negazione del tempo e della durata come in un eterno presente di fronte al quale anche il meccanicismo perfetto del grande orologio newtoniano, immagine dell'universo, reca i segni della finitudine. Il disegno poderoso dell'*Ode* si fa lirico nell'autentica esperienza sublime dell'Io davanti all'infinito spazio-temporale che sfugge a qualunque misura o concepibilità umana: una vertigine, un vacillare del pensiero che si slancia, s'addentra nel calcolo astratto dei numeri, percepisce il proprio limite di fronte alla grandezza, la propria esilità di fronte alla magnificenza terrificata dell'infinito e si arresta. L'ultimo pensiero dell'Io mosso da «dilettoso orrore» nell'esperienza dell'eterno che trascende le sue forze, va all'origine di tutte le cose, il Dio creatore, perfezione di grandezza che domina l'eternità. Simile al sole in immobile ed eterno mezzogiorno, fulcro dell'intero universo, Dio è presenza onnipotente che regna sui mondi attraverso il tempo. Il tentativo umano, indissolubilmente legato al tempo e allo spazio finiti, di comprendere e afferrare la sua grandezza è privo di speranza e tuttavia colmo di venerazione. Non è forse né casuale né voluto, se il poemetto è rimasto incompiuto, ma piuttosto indice del limite oltre il quale l'umana conoscenza è destinata a soccombere. Va osservato, infine, che il genere lirico dell'ode qui preferito dal poeta all'austero poema didattico, non è disgiunto dall'esperienza del sublime. Esempio di stile alto, di intensità di pensiero e di emozione, di slancio ardito, l'ode diviene, in questa sede, espressione lirica della conoscenza e della ricerca dell'Io nella tragica consapevolezza della propria finitudine.

O selve, ove i raggi non risplendono tra gli abeti scuri
E la notte della tomba si riflette in ogni cespuglio;
O dirupi cavernosi, voi, lì, ove smarrito tra i virgulti
Un triste sciame di uccelli solitari frulla;
O acque, che languide scorrete per l'arida pastura
Irrorando col perduto flutto le desolate paludi;
Smorti campi e orridi abissi,
Trovassi in voi della morte i colori!
Voi di spasimo freddo e di affanno cupo nutrite la mia pena,
Siate per me dell'eternità immagine! [...]

Tremendo mare di eternità severa!
Sorgente immemorabile di mondi e di eoni!
Tomba infinita dell'universo e del tempo!
Regno di presenza che non ha fine!
Le ceneri del passato
Sono a te germoglio di futuro.
Infinità, chi ti misura?
Dinanzi a te mondi son giorni, e un batter di ciglia l'uomo.
Ruota ora forse il millesimo dei soli,
E altri mille stanno indietro.
Sospinto dalla forza divina avanza il sole,
come un orologio da peso animato.
Il suo moto cessa e intanto un secondo batte;
Tu resti, Infinità, e di loro non ti curi. [...]

Il rapido slancio del pensiero
Che né il tempo né il suono né il vento
Né fin il raggio di luce raggiungono,
Stanco si posa su di te cercando invano confini.
Io calcolo numeri infiniti,
Montagne di milioni,
E tempi a tempi e mondi a mondi accumulo
Finché giunto al limite del finito
Allorché da spaventosa altezza
Oscillando verso te mi volgo,
La potenza del numero moltiplicato mille e mille volte
Non ancor una parte di te rende;
Io la tolgo e tu rimani, integra, dinanzi a me.

O Dio, unica cagione del Tutto!
Tu, sole, del tempo immisurabil misura,
Tu, in perpetuo meriggio e mai spossato immutabile resti,
Tu mai sorgesti, mai declinerai
Un unico adesso è in te eternità!
Crollasse la tua forza immota,
Tosto un nulla universal dentro l'abisso
Tutte le cose e i mondi ingoierebbe
E con essi il tempo e l'eternità,
Come l'oceano ogni goccia sorbe.

Perfezione di grandezza!
Cos'è mai l'uomo che innanzi a te si erge?
Un grano di sabbia nell'universo, un verme,
Un punto il mondo stesso è al tuo cospetto.
Ero ieri un mezzo nulla anch'io, maturo appena,
e domani al nulla questa mia parte farà ritorno.
Un sogno meridiano è la mia vita,
qual speranza di intendere la tua grandezza? [...]

* Affinché nessuno si iriti per le espressioni, in cui parlo della morte come di una fine della creatura, o del modo in cui parlo della speranza, è necessario precisare che tutti questi discorsi volevano essere interventi ai quali avrei dato risposta qualora fossi stato capace di portare a termine l'*Ode* [...]. A. von Haller ⁶.

1.3. NICOLAS BOILEAU-DESPRÉAUX. IL SUBLIME DELLE «GRANDI PAROLE» E IL «MERAVIGLIOSO NEL DISCORSO» *

Nel panorama culturale francese del periodo compreso tra la metà del Seicento e gli inizi del Settecento, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) è certamente figura emblematica tra gli esponenti del classicismo, ma è anche figura complessa in cui gli elementi più tradizionali si fondono con alcune aperture a nuovi orizzonti. Strenuo difensore della classicità, nel 1684 entra a far parte dell'Académie Française, schierandosi a favore degli antichi nella celebre *querelle* degli Antichi e dei Moderni. È anche polemista arguto e mordace, qualità

⁶ Il testo dell'*Ode incompiuta all'Eternità*, di cui qui si traducono alcuni versi, è tratto da Haller 1743, vv. 1-10, 31-44, 63-93. Tr. it. di I. Pezzei.

* Nota di P. Vincenzi.

che dimostra ampiamente nelle sue *Épîtres* (1674-1694), così come dimostra la sua acutezza e capacità di riflessione critica nelle *Satires*, preziosi documenti del costume e della storia culturale dell'epoca.

Nel 1674 pubblica l'*Art poétique*, vera e propria summa dei precetti del classicismo, e il *Traité du Sublime ou du Merveilleux*, traduzione del *Peri Hypsous* di Pseudo-Longino; attraverso quest'opera Boileau si rivolge alle tematiche dell'emozionale, dell'entusiasmo e contribuisce a porre alcune premesse per il loro sviluppo nel secolo successivo.

Lo scritto longiniano aveva già avuto una rivalutazione in epoca umanistica⁷ ma, grazie alla traduzione di Boileau, acquista visibilità a livello europeo, per poi raggiungere l'apice della notorietà nel Settecento. Con le successive *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, pubblicate tra il 1694 e il 1713, il classicista Boileau, sostenitore di un'arte che ricalca nel suo schema i grandi modelli fisico-matematici di interpretazione della realtà e che perciò fa propri i principi di perfezione formale, semplicità e universalità, convive con lo «sperimentatore» di nuove modalità di approccio alle tradizionali categorie di definizione del fenomeno artistico. Una di tali modalità è rappresentata dalla possibilità di esperire il sublime che caratterizza particolari dimensioni di poeticità. Circoscrivere il campo di azione del sublime alla dimensione poetica non è in questo caso limitativo: infatti in queste *Riflessioni* l'attenzione di Boileau è sicuramente rivolta a un sublime che riguarda la forma letteraria, e non potrebbe essere altrimenti, considerando il fatto che egli è l'autore dell'*Art poétique*, colui che difende ed esalta le regole e i principi di perfezione, semplicità e purezza della forma; ma si fa strada anche la consapevolezza dell'esistenza di una dimensione dell'opera poetica che travalica il piano della perfezione stilistica. Il sublime non è ancora categoria estetica legittimata, ma si avvia a diventarlo, forse anche grazie alle considerazioni a volte contraddittorie dello stesso Boileau.

Uno dei punti nodali di tali considerazioni si trova nella decima *Riflessione*, di cui vengono più avanti riportati alcuni passi. Si tratta della risposta di Boileau alle tesi di Jean Le Clerc⁸ – e implicitamente a quelle di Pierre-Daniel Huet⁹ – sull'impossibilità di conciliare il sublime con la semplicità e sull'esistenza di quattro tipi di sublime, quello delle parole, dell'espressione, del pensiero e delle cose¹⁰.

Boileau dà inizio alla sua confutazione col distinguere uno stile sublime dal sublime vero e proprio: il primo ha una connotazione retorica, è lo stile

⁷ Grazie alla sua pubblicazione, nel 1554, curata da Francesco Robortello.

⁸ Jean Le Clerc (1657-1736), pubblicò i volumi della sua *Bibliothèque choisie* tra il 1703 e il 1713.

⁹ Pierre Daniel Huet (1630-1721), è una delle figure di spicco della vita intellettuale parigina del suo tempo. Frequenta il salotto di Mlle de Scudéry e partecipa alla *querelle* degli Antichi e dei Moderni come sostenitore degli antichi. La sua *Demonstratio evangelica*, del 1679, è scritta contro il *Tractatus theologico-politicus* di Spinoza.

¹⁰ Sulla polemica tra Boileau e Le Clerc-Huet si veda anche l'«Introduzione» al presente volume.

delle «grandi parole», il secondo è qualcosa di meraviglioso che ci assale e che non ha nulla a che vedere con la ricchezza e grandiosità dell'eloquio, perché può manifestarsi anche attraverso una sola parola.

L'espressione poetica, quindi, non viene più considerata esclusivamente a partire dagli aspetti retorici e stilistici i quali, checché ne dica Boileau, stanno alla base del trattato di Longino. Il sublime che può pervaderla è il risultato di una felice combinazione di elementi che creano una situazione di sorpresa e di meraviglia.

Il fatto poi che Boileau sia attento e ricettivo alle dinamiche e alle innovazioni del linguaggio teatrale¹¹ è un ulteriore elemento a favore di un sublime che non è solo legato alla dimensione stilistica, ma alla particolare situazione che si crea quando la parola perde gli orpelli della macchinosità intellettuale e sorprende nella sua immediatezza. Dei quattro tipi di sublime proposti da Huet e Le Clerc, Boileau accetta quello della parola, dell'espressione e del pensiero, e in quale ambito artistico, se non nel teatro, possiamo trovare l'unione di questi tre elementi?

E proprio al teatro Boileau si rifà nella dodicesima *Riflessione*, qui proposta integralmente, dove Racine viene utilizzato per dimostrare come grandezza di pensiero, nobiltà di sentimento, magnificenza delle parole e armonia dell'espressione non prevedano complicate elaborazioni stilistiche per formare un discorso sublime. La stessa citazione di un passo di Longino posta a introduzione della *Riflessione* è sintomatica di un'attenzione alla parola detta ma anche alla dimensione dell'ascolto e all'effetto che tale incontro produce sull'animo. Effetto che riceverà in tempi non molto lontani da quello di Boileau una diversa e più complessa considerazione.

Decima riflessione

Confutazione di una dissertazione del signor Le Clerc contro Longino

Così il Legislatore degli Ebrei, che non era un uomo comune,
avendo ben compreso la potenza e la grandezza di Dio,
le ha espresse in tutta la loro elevatezza, all'inizio delle sue leggi,
con queste parole: *Dio disse: Che la luce sia; ed essa fu;*
Che la terra sia; e la terra fu fatta
Parole di Longino, cap. VI

Quando feci pubblicare per la prima volta, circa trentasei anni fa, la mia traduzione del *Trattato del sublime* di Longino, credetti fosse bene, per impedire che si fraintendesse il termine sublime, inserire nella mia prefazione quelle parole che sussistono ancora e che, in

¹¹ Boileau è grande ammiratore di Molière e, con alterne vicende, di Racine a cui dedica alcuni versi della sua *Art poétique* (canto V, vv. 195-198).

seguito, non sono state considerate inutili: «Bisogna sapere che, per sublime, Longino non intende ciò che gli oratori chiamano lo stile sublime, ma quello straordinario e quel meraviglioso che fa sì che un'opera entusiasmi, incanti, travolga. Lo stile sublime vuole sempre grandi parole, ma il sublime si può trovare in un solo pensiero, in una sola figura, in un solo giro di parole. Una cosa può essere in stile sublime, e tuttavia non essere sublime. Per esempio: il supremo Arbitro della natura con una sola parola formò la luce. Ciò è in stile sublime; tuttavia non è sublime perché là non si trova facilmente nulla di molto meraviglioso. Ma Dio disse: sia la luce; e la luce fu. Questa forma straordinaria d'espressione, che indica così bene l'obbedienza della creatura agli ordini del Creatore, è veramente sublime, e ha qualche cosa di divino. Bisogna dunque intendere per sublime, in Longino, lo straordinario, il sorprendente e, come io ho tradotto, il meraviglioso nel discorso».

Questa precauzione, presa così a proposito, fu approvata da tutti, ma soprattutto dagli uomini veramente amanti della Sacra Scrittura; e non credevo che dovessi mai aver bisogno di farne l'apologia. Di lì a qualche tempo, la mia sorpresa non fu poca quando mi si mostrò, in un libro che aveva per titolo *Démonstration évangélique*, scritto dal celebre Huet, a quel tempo vice precettore di Monsignore il Delfino, un passo in cui non solo egli non era del mio stesso parere, ma dove sosteneva apertamente che Longino si era ingannato quando si era convinto che c'era del sublime nelle parole: Dio disse, ecc. Confesso che feci fatica a tollerare che si trattasse con quest'alterigia il critico più famoso e più erudito dell'antichità; così che, in una nuova edizione delle mie opere, che apparve qualche mese dopo, non potei fare a meno di aggiungere queste parole nella prefazione: «Ho riportato queste parole della Genesi, come l'espressione più adatta a chiarire il mio pensiero; e me ne sono servito tanto più volentieri in quanto quest'espressione è citata con elogio dallo stesso Longino il quale, nel mezzo delle tenebre del paganesimo, non ha smesso di riconoscere il divino presente in quelle parole della Scrittura. Ma che dire di uno dei più dotti uomini del nostro secolo che, illuminato dalla luce del Vangelo, non si è accorto della bellezza di quel passo; che ha osato sostenere, dico, in un libro scritto per dimostrare la religione cristiana, che Longino si era ingannato quando aveva creduto che quelle parole fossero sublimi?».

Poiché questo rimprovero era piuttosto forte e anche, lo con-

fesso, esagerato, mi aspettavo di veder presto apparire una vivace replica da parte di Huet, nominato pressappoco in quel tempo vescovo di Avranches; e mi preparavo a rispondere nel modo migliore e più modesto possibile. Ma, o che questo dotto prelato avesse cambiato opinione oppure che disdegnasse di entrare in lizza con un antagonista tanto comune quanto lo sono io, mantenne il silenzio. Il nostro diverbio parve spento e non sentii più nulla fino al 1709, quando un mio amico mi mostrò nel decimo tomo della *Bibliothèque choisie* di Le Clerc, famoso protestante di Ginevra rifugiato in Olanda, un capitolo di oltre venticinque pagine dove questo protestante confuta in modo molto perentorio Longino e me, e ci considera entrambi ciechi e menti ristrette per aver creduto che lì si trovasse una certa qual sublimità.

[... Qui di seguito la risposta di Boileau a Le Clerc e, in modo implicito, a Huet]

Lei dunque crede, signore, e lo crede in buona fede, che non esiste sublime nelle parole della Genesi: *Dio disse: sia la luce; e la luce fu*. A ciò potrei risponderle in generale, senza entrare in una più vasta discussione, che il sublime non è propriamente una cosa che si prova e che si dimostra; ma che è un meraviglioso che afferra, che colpisce e che si fa sentire. Così, poiché nessuno può udire pronunciare maestosamente queste parole: *Sia la luce*, ecc., senza che ciò susciti in ognuno una certa elevazione d'animo che procura piacere, non si tratta più di sapere se esiste del sublime in queste parole, poiché ve n'è indubbiamente. Se qualche uomo bizzarro non ne trova affatto, non bisogna cercare delle ragioni per dimostrarlielo, ma limitarsi a commiserarlo per il suo modesto acume e per il suo scarso gusto, che gli impediscono di sentire ciò che tutti sentono fin dal primo istante.

[... Boileau riporta esempi tratti da alcune tragedie di Corneille, sottolineando ancora una volta che il sublime non ha bisogno di complicati giri di frase per manifestarsi; il «*moi*» pronunciato da Medea alla sua confidente, che le chiede con che mezzi si vendicherà dei suoi nemici, o il «*qu'il mourut*» del vecchio Orazio riferito al figlio, sono sublimi proprio nella loro estrema semplicità e nel loro emergere direttamente dal cuore. La semplicità della parola esprime l'intensità del sentimento. Boileau prosegue la sua confutazione delle tesi di Le Clerc e aggiunge ciò che segue]

Veniamo adesso alle altre sue prove; tornando improvvisamente alla

carica come maestro d'oratoria, per meglio confondere Longino e me, e sopraffarci senza scampo, lei si sente in dovere di insegnarci che cosa sia sublime. Ve ne sono, lei dice, quattro tipi: il sublime delle parole, il sublime dell'espressione, il sublime dei pensieri e il sublime delle cose. Potrei facilmente metterla in difficoltà su questa suddivisione e sulle definizioni che lei dà in seguito dei quattro sublimi, poiché tali ripartizioni e tali definizioni non sono così corrette né così esatte come lei immagina. Oggi voglio tuttavia, per non perdere tempo, ammetterle tutte senza alcuna restrizione. Mi permetta soltanto di dire che, dopo quella del sublime delle cose, lei avanza la proposta meno sostenibile e più grossolana al mondo. Cambiando improvvisamente opinione, dopo aver supposto, poiché lo suppone in modo molto fermo, e poiché non c'è nessuno che non sia d'accordo con lei, che le grandi cose sono grandi in sé e per sé, e si fanno ammirare indipendentemente dall'oratoria, sostiene che per essere utilizzate in un discorso, tali grandi cose non hanno bisogno di alcun genio né di alcuna-abilità; e che un uomo, anche se ignorante e rozzo (sono parole sue), che riferisca qualcosa di grande senza nascondere nulla a chi ascolta, potrà a buon diritto essere reputato eloquente e sublime. Vero è che lei aggiunge: «Non di quel sublime di cui parla qui Longino». Non so cosa lei voglia dire con queste parole, che ci spiegherà quando lo riterrà opportuno. [...]

Dodicesima riflessione

... tutto ciò che è veramente sublime ha la proprietà, quando lo si ascolta, di innalzare l'anima e di farle provare una più alta opinione di sé, riempiendola di gioia e di un certo nobile orgoglio, come se avesse prodotto da sola ciò che ha semplicemente sentito

Parole di Longino, cap. V

Ecco una bellissima descrizione del sublime, tanto più bella in quanto essa stessa assai sublime. Ma non è che una descrizione, e non sembra che Longino abbia pensato, in tutto il suo trattato, di darne una definizione esatta. La ragione è ch'egli scriveva dopo Cecilio¹² il quale, come dice lui stesso, aveva utilizzato tutto il suo li-

¹² Cecilio di Calatte, contemporaneo di Dionigi d'Alicarnasso. La sua opera

bro per definire e mostrare che cos'è il sublime. Ma poiché il libro di Cecilio è andato perduto, penso che non si disapproverà che al posto di Longino azzardi qui una mia definizione, che ne dia pressappoco un'idea. Ecco dunque come credo lo si possa definire: «Il sublime è una certa forma di discorso adatto a elevare e a incantare l'anima, e che deriva sia dalla grandezza del pensiero e dalla nobiltà del sentimento sia dalla magnificenza delle parole sia dal giro armonioso, vivace e animato dell'espressione; vale a dire, da una di queste cose, considerata separatamente o, cosa in cui consiste il sublime perfetto, da queste tre cose unite insieme».

Pare che, secondo le regole, dovrei dare degli esempi per ciascuno di questi tre aspetti; ma quelli riportati nel trattato di Longino e nella mia decima Riflessione sono così numerosi, che credo sia meglio rinviarvi il lettore affinché scelga egli stesso quelli che preferirà maggiormente. Tuttavia non credo di potermi esimere dal proporre qualcuno in cui tutti questi tre elementi si trovino perfettamente riuniti; poiché non ve ne sono moltissimi. Racine, tuttavia, me ne offre uno notevole nella prima scena della sua *Athalie*, in cui Abner, uno dei principali officianti della corte di Giuda, descrive a Goad, il sommo sacerdote, il furore di Atalia contro di lui e contro tutti i leviti, aggiungendo ch'egli non crede che quest'orgogliosa principessa ritardi ancora a lungo dallo *sfidare Dio nel suo stesso santuario*. Il sommo sacerdote, senza turbarsi, risponde:

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.
(Jean Racine, *Athalie*, atto I, scena I)

In effetti, tutto ciò che può esserci di sublime sembra racchiuso in questi quattro versi: la grandezza del pensiero, la nobiltà del sentimento, la magnificenza delle parole e l'armonia dell'espressione, conclusa così felicemente da quest'ultimo verso:

Je crains Dieu, cher Abner, etc.

è andata perduta ma le numerose citazioni di Longino ci forniscono molte informazioni.

Ne concludo che coloro che ammirano esageratamente Corneille vogliono insinuare in modo poco fondato che Racine gli è assai inferiore riguardo al sublime, poiché, senza portare qui molte altre prove che potrei dare del contrario, non mi sembra che tutta questa grandezza di virtù romana, tanto vantata, che il primo ha saputo esprimere così bene in parecchie opere teatrali, e che lo ha reso eccessivamente famoso, sia superiore all'audacia più che eroica e alla totale fede in Dio di questo veramente pio, grande, saggio e coraggioso Israelita¹³.

1.4. JOHN DENNIS. POESIA SUBLIME E RIVELAZIONE*

Contro le dottrine filosofiche dello stoicismo e del deismo, che contrappongono la ragione alle passioni, Dennis (1657-1734) afferma che scopo dell'arte è ripristinare l'«ordine» e la «regolarità», ovvero la «pace», l'«armonia delle facoltà» distrutti dal peccato originale che ha insinuato nella natura umana discordia e rivalità. L'arte più grande e più nobile è la poesia poiché corrisponde contemporaneamente alle esigenze della ragione, delle passioni e dei sensi; la ragione è appagata dall'alto contenuto morale dell'opera e dalla perfezione della sua forma proporzionata e simmetrica, la passionalità dalle emozioni che vi trovano espressione e stimolo, la sensibilità (la vista e l'udito: i sensi «nobil») dalla bellezza delle scene e dall'armonia del ritmo. La poesia può definirsi «un nobile tentativo della Natura di riconquistare il suo primitivo stato felice» e il lettore è colui che, leggendo un testo «sublime», «recupera per un certo tempo il Paradiso Terrestre».

Dennis apprezza certo la trattazione di Longino, ma proprio se si tiene presente quale sia lo scopo principale cui mira la *Critica della poesia*, si comprende come lo scritto colga nel trattato *Sul sublime* una lacuna notevole; Longino non è giunto alla chiara consapevolezza che le caratteristiche che egli attribuisce al sublime possono trovare espressione nella poesia solo nel caso in cui essa sia fondata sulla religione.

Ecco, dunque, i sei «segn» del sublime, ripresi da Longino. Innanzitutto, ciò che è veramente sublime esalta l'anima, la riempie di gioia, le fa concepire un'idea di sé più elevata, la colma di un nobile orgoglio, quasi avesse essa stessa creato ciò che invece ha solo letto. Le idee religiose indirizzano l'anima, grazie alla passione che ingenerano, verso Dio, realizzando l'armonia perfetta tra le fa-

¹³ Brani tratti da Boileau-Despréaux 1973. «Réflexion X», pp. 304-305; p. 308. «Réflexion XII», pp. 311-312.

* Nota di P. Giordanetti.

coltà della ragione e della passione. Un discorso sublime dà, in secondo luogo, «molto da pensare», e ciò è la caratteristica precipua del meraviglioso tipico della religione, il quale mai potrà esaurirsi, ma anzi è sempre nuovo: quanto più lo si approfondisce tanto più se ne è sorpresi. Che il sublime «dia molto da pensare» dipende, inoltre, dal fatto che esso lascia nel lettore un'idea superiore alle possibilità di esprimerla; le proprietà di Dio, le sue opere sono idee alle quali nessuna espressione umana può essere adeguata. Il sublime religioso produce, ne è questo il quarto segno, un'impressione cui è impossibile resistere; la nostra stessa natura, creata da Dio, è tale da essere profondamente commossa da idee religiose, non appena riusciamo a comprenderle. Ancora: il sublime non è una passione transeunte, ma perdura e, infine, piace universalmente.

Dennis individua come archetipo il *Paradise Lost* di Milton e mira a stabilire le caratteristiche della «poesia maggiore», comprendente l'epica, la tragedia e la grande lirica. Poiché tutta la poesia è riconducibile alla passione, è patetica, la grande passione è ciò che sta a fondamento anche della poesia maggiore. Tra le passioni entusiastiche Dennis include l'orrore, la tristezza, la gioia e il desiderio; accanto a esse si collocano le passioni ordinarie, come il terrore, l'ammirazione e la compassione; convinzione di fondo di Dennis è che tutte le passioni «contribuiscono in sommo grado alla grandezza della poesia». Sublime ed entusiasmo diventano per Dennis quasi sinonimi: entrambi indicano qualcosa di straordinario, fuori dal comune e si riferiscono a uno stile elevato di grande effetto che provochi sia nell'autore sia nel lettore una sorta di meraviglia. La passione «entusiastica» è rivolta non solo a Dio, ma, in ordine gerarchico decrescente, agli angeli, al sole e alle stelle, poiché anch'essi conducono l'anima verso il suo Creatore.

Dennis sostiene, dunque, la tesi che l'entusiasmo, la grande passione deve scaturire necessariamente da idee religiose. Egli precisa ulteriormente che, quando individua nella religione la sorgente ultima del sublime poetico, il suo pensiero va alla religione rivelata, non alla religione naturale: ciò che caratterizza le religioni rivelate, asserisce Dennis, esprimendo un concetto cardine per lo sviluppo dell'idea del sublime, è che esse, vere o false che siano, «parlano ai sensi»; ciò significa che rendono più accessibili al lettore «le meraviglie dell'aldilà», incrementando in tal modo le passioni.

Che un'arte tanto divina per istituzione sia sprofondata, profanata e penosamente svilita è un fatto ammesso da tutti. Le cause per cui la poesia è decaduta dall'eccellenza che un tempo le era propria devono essere le seguenti: o la mancanza di qualità, o la mancanza di applicazione, o gli errori commessi da coloro che la professano. Che non sia potuta decadere per mancanza di qualità, lo abbiamo chiaramente mostrato in *The Advancement of Modern Poetry*, né si può supporre che la causa sia da individuarsi nella mancanza di applicazione, poiché tanti poeti non hanno altre attività. Non resta allora

che affermare che dev'essere decaduta per gli errori di questi ultimi e per la mancanza di una giusta guida. Siccome, dunque, è a causa dell'ignoranza delle regole alla luce delle quali essi dovrebbero procedere che la poesia è caduta così in basso, allora ne consegue che è solo grazie alla definizione di codeste regole che la si può rifondare. In breve, o la poesia è un'arte, oppure è capriccio o fanatismo. Se è un'arte, ne segue che deve prefiggersi un fine e conseguentemente definire i mezzi appropriati per raggiungerlo: è inconfutabile, infatti, che per raggiungere qualsivoglia fine, ci sono mezzi appropriati, e questi mezzi appropriati in poesia li chiamiamo regole. E ancora, se il fine della poesia è di ammaestrare e riformare il mondo, di affrancare, cioè, l'umanità dall'irregolarità, dalla stravaganza e dalla confusione per condurla alla regola e all'ordine, è difficile da comprendere come ciò possa farsi da parte di qualcosa che è di per sé irregolare e stravagante. Inoltre, l'opera di ogni creatura ragionevole deve derivare la propria bellezza dalla regolarità, poiché la ragione è regola e ordine, e nulla può essere irregolare nelle nostre concezioni o azioni più di quanto si allontani dalla regola, cioè dalla ragione stessa. Come l'uomo, quanto più è perfetto, tanto più assomiglia al suo Creatore, così le opere dell'uomo, quanto più assomigliano al loro Fattore, tanto più devono essere necessariamente perfette. Ora, le opere di Dio, sebbene infinitamente varie, sono estremamente regolari.

L'universo è regolare in tutte le sue parti, ed è a codesta esatta regolarità che deve la sua mirabile bellezza. Il microcosmo deve la bellezza e il benessere del suo corpo e della sua anima all'ordine, e la deformità e le malattie di entrambi a null'altro che alla mancanza di ordine. L'uomo fu creato, come il resto delle creature, regolare, e finché rimase così fu felice; ma non appena decadde dal suo stato primitivo trasgredendo l'ordine, debolezza e miseria furono la conseguenza immediata dell'universale disordine che immediatamente seguì nelle sue concezioni, nelle sue passioni e nelle sue azioni.

Il grande intento delle arti è di restaurare i guasti cui fu soggetta la natura umana con la caduta, restaurando l'ordine: il fine della logica è di ripristinare ordine, regola e metodo nelle nostre concezioni, la cui assenza ingenera la maggior parte della nostra ignoranza e tutti i nostri errori. Il fine della filosofia morale è di curare il disordine insito nelle nostre passioni, da cui derivano ogni nostra infelicità e tutti i nostri vizi; così come dal necessario ordine che si ri-

leva in esse derivano ogni nostra virtù e tutti i nostri piaceri. Ma come potrebbero queste arti ristabilire l'ordine, senza essere esse stesse regolari? Le arti che fanno dei sensi lo strumento del piacere dell'animo, come la pittura e la musica, lo fanno in larga misura grazie alla regola e all'ordine. Assommando perciò in sé la poesia la forza di tutte queste arti, della logica, dell'etica, dell'eloquenza, della pittura e della musica, potrebbe esserci cosa più ridicola dell'immaginare che proprio la poesia non contenga regola e ordine ¹⁴? [...]

In primo luogo, egli afferma, ciò che è veramente sublime ha la peculiarità di esaltare l'anima e di farle concepire una più grande idea di sé, riempiendola di gioia e di un certo qual nobile orgoglio, quasi fosse essa stessa ad aver prodotto quello che invece ha semplicemente letto ¹⁵.

Ora, qui è evidente che sono le idee più alte quelle che devono maggiormente esaltare l'anima, ma le idee più alte sono quelle religiose.

Quanto più l'anima è commossa dalle più grandi idee, tanto più le concepisce, ma quanto più le concepisce, tanto maggiore è l'opinione che essa ha delle proprie capacità. Di conseguenza, più essa è commossa dalle meraviglie della religione, più valuta se stessa sul piano della propria eccellenza. Ancora, più l'anima vede la propria eccellenza, più ne gioisce. Inoltre, le idee religiose sono le più mirabili, e ciò che è più mirabile, secondo la dottrina di Aristotele ¹⁶, è più dilettevole. Si aggiunga che le idee religiose creano la passione in modo tale da volgere e inclinare l'anima verso il suo oggetto primitivo. Cosicché, ragione e passione non sono in contrasto, e questa armonia tra le facoltà fa gioire l'anima. Ma di questo avremo ancora occasione di parlare tra non molto.

Il secondo segno, che per Longino è tipico del sublime, è quando un discorso ci lascia molto da pensare. Ma, ora, è certo che le meraviglie della religione non potranno mai esaurirsi, perché esse son sempre nuove, e quanto più le si approfondisce, tanto più se ne è sicuramente sorpresi.

Il terzo segno è quando esso lascia nel lettore un'idea che è al di sopra della sua espressione. Ora, nessuna espressione potrà es-

¹⁴ I passi sono tratti da Dennis 1994, pp. 45-46.

¹⁵ Il riferimento è a Pseudo-Longino 1991, VII, 2.

¹⁶ Cfr. Aristotele 1987, XXIV, 8.

sere all'altezza delle idee che deriviamo dagli attributi di Dio o dalle sue opere meravigliose, che solo il loro Autore può comprendere.

Il quarto segno è quand'esso crea su di noi un'impressione cui è impossibile resistere. Dio, che fece l'uomo per sé e per la sua propria gloria e che principalmente esige il di lui cuore, deve di conseguenza averlo formato di una natura tale da esser fortissimamente commosso dalle idee religiose, se solo egli le penetri. Talché le impressioni da esse prodotte sono irresistibili.

Il quinto segno è quando la sua impressione perdura ed è difficile da cancellare. Ora, che le impressioni che su di noi fa la religione siano difficili da cancellare, risulta chiaramente dal fatto che coloro i quali ritengono che il cancellarle si volga a loro vantaggio, falliranno sempre nell'impresa.

Il sesto segno è che esso piace universalmente a persone differenti per umore, inclinazione, sesso, età, tempo e clima. Ora, nulla è così grato all'anima, o fa un'impressione così universale, come le meraviglie della religione. Alcuni son mossi dall'amore e non sono toccati dall'ambizione, altri sono animati dall'ambizione e dell'amore semplicemente si ridono. Alcuni si compiacciono di una coraggiosa vendetta, altri di un generoso disprezzo delle ingiurie, ma l'eterno potere e l'infinita conoscenza di Dio, i prodigi della creazione e il meraviglioso splendore della virtù, fanno una potente impressione su tutti ¹⁷. [...]

Ma ora ricapitoliamo. Abbiamo dimostrato nella parte precedente di questo discorso che la passione è la nota caratteristica della poesia, e che tutta la poesia è patetica; abbiamo quindi diviso la poesia in due tipi: la maggiore e la minore, e abbiamo mostrato come la maggiore comprenda l'epica, la tragedia e la grande lirica, e come nostro disegno principale fosse di occuparci di questa. Abbiamo poi proceduto mostrando che, come la passione è la nota caratteristica della poesia, così la grande passione dev'essere la nota caratteristica della poesia maggiore, e conseguentemente che quest'ultima dev'essere pervasa da grande passione. Ma poiché ciò che comunemente chiamiamo passione non può essere dovunque, dovrà esserci qualcosa di distinto dalla passione ordinaria, e questo deve essere l'entusiasmo. Ci siamo poi studiati di chiarire cosa sia l'entusiasmo e quanti molteplici tipi ve ne siano; e che l'ammirazione e il terrore

¹⁷ Dennis 1994, pp. 75-76.

creano la precipua grandezza della poesia e sono le più importanti fra le passioni entusiastiche; che codeste due passioni devono proporzionarsi alle idee da cui derivano, e che conseguentemente le più grandi devono scaturire da idee religiose. Mostreremo ancora, nel seguito di questo discorso, che non solo le restanti passioni entusiastiche come l'orrore, la tristezza, la gioia e il desiderio, ma anche le passioni ordinarie che contribuiscono in sommo grado alla grandezza della poesia, come il terrore, l'ammirazione e la compassione, debbono principalmente derivarsi dalla religione; ma che le passioni di entrambi i tipi devono, per la maggior parte, sgorgare più grandi dalla Rivelazione piuttosto che dalla religione naturale, poiché tutte le religioni rivelate, siano esse vere o false, parlano ai sensi, portano le meraviglie dell'aldilà più vicine a noi, rendendo così le passioni suscitate tanto più grandi.

La regola fondamentale, quindi, che presumiamo di dettare per aver successo o per eccellere nella poesia maggiore, è che la costituzione del poema sia religiosa, se esso vorrà essere dal principio alla fine patetico. E tenteremo di dimostrare innegabilmente che non solo i signori le cui opere ci proponiamo di esaminare hanno avuto successo ed hanno eccelso non più della misura in cui i loro poemi erano stati così costituiti, ma che nessun poeta di nessuna nazione o di nessuna epoca mai eccelse o potrà eccellere se non così¹⁸.

1.5. JOSEPH ADDISON. GRANDEZZA E IMMAGINAZIONE *

In un saggio del 1712, che precede sullo *Spectator* «The Pleasures of the Imagination», Addison (1672-1719) stabilisce un parallelismo fra «gusto sensibile» e «gusto mentale»; quest'ultimo è «la facoltà dell'anima che discerne le bellezze di un autore con piacere e i difetti con avversione». Il gusto è l'«esercizio» dell'immaginazione, intesa come «potere» della mente di percepire determinate qualità degli oggetti («novità», «bellezza» e «grandezza» ovvero sublimità) che sono fonte del «piacere dell'immaginazione».

Determinante per la concezione del sublime in Addison è il fatto che egli fondi le sue tesi sulla filosofia di John Locke, in particolare sulla teoria della conoscenza sviluppata nel secondo libro del *Saggio sull'intelletto umano* (1690). A

¹⁸ *Ibid.*, pp. 79-80.

* Nota di P. Giordanetti.

parere di Addison, Dio avrebbe connesso con determinate idee un piacere di origine misteriosa; nella possibilità di provare piacere estetico per gli oggetti creati si manifesterebbe la bontà del Creatore. Le idee la cui percezione suscita piacere sono, infatti, idee di qualità secondarie; se osservassimo le cose limitandoci alle figure e ai movimenti, ovvero alle qualità primarie, il mondo offrirebbe ben poco diletto. Solo luce e colori, idee di qualità secondarie, suscitano attrazione estetica e costituiscono il dominio vero e proprio dell'immaginazione; essa sola fa del mondo un luogo abitabile, affascinante, e colma l'abisso tra le cose in se stesse, oggetti dell'intelletto e della scienza, e il soggetto dotato di anima.

Alle idee di qualità secondarie si connettono, per Addison, due diversi tipi di piaceri: primari e secondari. I primi derivano direttamente dalla vista di oggetti, i secondi da idee di oggetti visibili non presenti ma richiamati dalla memoria oppure fanno parte di visioni gradevoli di oggetti assenti o fittizi. Nella bellezza artistica la vista può spaziare purché si sottoponga a restrizioni, ed è priva di quella «infinita varietà di immagini» che invece è tipica del bello naturale. Soltanto l'architettura, tra le arti, produce piaceri primari, quindi una forma di bellezza assimilabile a quella della natura, e non solo per la «grandezza» che le accomuna, ma anche per il carattere intrinsecamente «naturalistico» dell'architettura, cioè per la capacità di evidenziare la «spettacolarità» della natura stessa incrementando il piacere che nasce dalla bellezza.

La grandezza del volume e del corpo è diversa dalla grandezza dell'aspetto formale e dello stile. Nella prima eccellono gli antichi, in particolare gli orientali; suo fondamento è la devozione la quale non solo vuole indurre il dio ad abitare nell'edificio proprio grazie alla magnificenza di quest'ultimo, ma anche può indurre la mente alla vastità dei concetti e permetterle il rapporto con la divinità; tutto ciò che è maestoso, infatti, infonde sgomento e venerazione in armonia con la grandezza naturale dell'anima. Quanto allo stile, Addison considera grandioso e quindi sublime il Pantheon di Roma, mentre rileva che l'immaginazione non è colpita da qualcosa di grande e di sorprendente all'interno di una cattedrale gotica, il cui stile non è certo grandioso.

Sui piaceri secondari dell'immaginazione si fondano la scultura, la pittura, le descrizioni, la musica. Addison si sofferma però soprattutto sui piaceri che derivano da parole e in particolare sulla poesia: mentre Omero eccelle nell'immaginare ciò che è grande, Virgilio ciò che è bello, Ovidio ciò che è nuovo, Milton è perfetto sotto tutti e tre gli aspetti. È estremamente interessante constatare come Addison affronti un argomento che poi sarà ripreso da Burke, da Lessing e da Kant e che sfocia nel superamento del principio aristotelico dell'imitazione cui Addison ancora si attiene. Le parole, ove siano ben scelte, rileva, hanno una forza ben superiore alla vista: una descrizione spesso determina il sorgere di idee più vive rispetto alla vista delle cose stesse; il poeta, prosegue, sembra superare la natura e intensificarne la bellezza, ravvivando il paesaggio, dando a esso tratti più vigorosi; al punto che le immagini derivanti dagli oggetti appaiono deboli e sfocate a paragone di quelle che nascono dalle

espressioni. Il motivo di questa superiorità dell'effetto prodotto dalle parole risiede, in ultima analisi, nella maggiore libertà che la poesia lascia all'immaginazione¹⁹. A differenza di quanto leggiamo in Burke, però, Addison connette ancora l'effetto delle parole con le idee che esse esprimono, mentre Burke afferma che sono le parole stesse, indipendentemente dalle immagini che vi sono connesse, a produrre il sentimento del sublime.

La *grandezza*, nelle opere architettoniche, può essere considerata come relativa al volume e al corpo delle strutture ovvero all'aspetto formale della loro realizzazione. Nel primo caso, troviamo gli antichi, specialmente fra gli orientali, infinitamente superiori ai moderni.

Per non menzionare la torre di Babele, di cui un antico autore dice che si potevano vedere ai suoi tempi le fondamenta, simili a un'ampia montagna, cosa poteva essere più nobile delle mura di Babilonia, dei suoi giardini pensili e del suo tempio a Giove Belo, che si ergeva per un miglio in otto piani sovrapposti, ogni piano alto uno stadio, e ad esso in cima l'osservatorio babilonese? Potrei qui parimenti ricordare l'enorme roccia in cui venne scolpita l'immagine di Semiramide, con le rocce più piccole tutt'intorno scolpite nelle forme di re vassalli, così come il prodigioso bacino, o lago artificiale, capace di accogliere l'intero Eufrate, finché non venne il tempo in cui si scavò un nuovo canale per riceverlo, con i diversi fossi nei quali si facevano defluire le acque del fiume. So che vi sono persone che considerano incredibili alcune di codeste meraviglie dell'arte, ma non riesco a trovare alcun motivo di questo sospetto, salvo il fatto che non abbiamo nessuna opera del genere oggi tra noi. C'erano invero a quei tempi molte e maggiori risorse per costruire, e in quella parte del mondo, che mai da allora se ne siano trovate. La terra era estremamente ferace, gli uomini vivevano generalmente di pastorizia, che richiede assai meno braccia dell'agricoltura. V'erano pochi mestieri ad occupare la parte operosa dell'umanità, e ancor meno arti e scienze per dar lavoro agli uomini di indole speculativa: e, quel che conta più di ogni altra cosa, il principe era assoluto, tanto che quando andava in guerra si metteva alla testa di tutto il popolo, per cui troviamo Semiramide condurre in campo i suoi tre milioni di uomini, rimanendo peraltro sopraffatta

¹⁹ Addison 2002, p. 49.

dal numero dei nemici. Non v'è da meravigliarsi, perciò, se, quando era in pace e volgeva il pensiero a costruire, riuscisse a compiere opere così grandi con una così prodigiosa moltitudine di operai, senza dimenticare che, nel clima in cui viveva, brevi erano le interruzioni dovute al gelo e all'inverno, che costringono invece all'ozio per metà dell'anno gli operai settentrionali. Potrei inoltre menzionare, tra i benefici del clima, quello che gli storici dicono del terreno trasudante una sorta di bitume, vale a dire calcina naturale, senza dubbio lo stesso, ricordato nelle Sacre Scritture, che fu utilizzato nella costruzione di Babele: «Utilizzarono fango invece di calcina».

In Egitto vediamo ancora le Piramidi, rispondenti alle descrizioni che ne sono state fatte; né dubito che un viaggiatore possa scoprire alcuni resti del labirinto che copriva un'intera provincia e che aveva cento templi dislocati fra i suoi svariati comparti e settori. La muraglia cinese costituisce uno di questi esempi di magnificenza orientale: essa fa mostra di sé perfino sul mappamondo, benché una sua descrizione apparirebbe incredibile se la muraglia stessa non fosse tutt'oggi esistente.

È alla devozione che siamo debitori degli edifici che hanno adornato i diversi paesi del mondo. È essa ad aver spinto gli uomini a lavorare a templi e pubblici luoghi di culto, non solo per indurre il dio ad abitarvi in grazia della magnificenza dell'edificio, ma perché fabbriche così stupende potessero aprire la mente a vaste concezioni e al tempo stesso renderla atta a conversare con la divinità del luogo. Poiché tutto ciò che è maestoso infonde sgomento e reverenza nella mente del riguardante, in armonia con la naturale grandezza dell'anima.

Dobbiamo in secondo luogo considerare la grandiosità dello stile in architettura, che tanto potere esercita sull'immaginazione da far sì che un piccolo edificio, ove essa sia evidente, dà alla mente idee più nobili di un altro venti volte più grande ma il cui stile sia comune o limitato. Così, forse, qualcuno si sarebbe più stupito dell'aria maestosa che traspare da una delle statue di Alessandro, opera di Lisippo, ancorché solo di grandezza naturale, che non potesse esserlo del monte Athos, se questo fosse stato scolpito nella forma dell'eroe, secondo la proposta di Fidia, con un fiume da un lato e una città dall'altro.

Rifletta chiunque sulla disposizione d'animo che scopre in sé

al suo primo entrare nel Pantheon di Roma, e come la sua immaginazione si colmi di qualcosa di grande e sorprendente; e al tempo stesso consideri quanto poco, in proporzione, egli sia colpito dall'interno di una cattedrale gotica, anche se cinque volte più grande di quello, il che non può da altro derivare se non dalla grandiosità dello stile nel primo e dalla sua pochezza nell'altro.

Ho trovato a questo proposito in un autore francese un'osservazione che mi è piaciuta moltissimo. Si trova nel *Parallelo dell'architettura antica e moderna* di Fréart. La proporrò al lettore utilizzando gli stessi tecnicismi dell'autore. «Constato una cosa – egli dice – a mio avviso molto curiosa, per cui accade che nella stessa ampiezza di superficie uno stile sembra grande e magnifico e l'altro povero e insignificante; la ragione è sottile e non ovvia. Affermo dunque che, per immettere nell'architettura questa grandiosità di stile, dovremmo procedere in modo tale che la divisione delle membra principali dell'ordine architettonico non constino che di poche parti, tutte grandi e dal rilievo ampio e audace oltreché aulico; cosicché, non percependo l'occhio nulla di piccolo e meschino, l'immaginazione possa essere più vigorosamente colpita e commossa dall'opera che le sta dinnanzi. Per esempio: in un cornicione, se la gola o cimasa della corona, la copertina, i modiglioni e i dentelli fanno nobile mostra di sé con le loro graziose sporgenze, se non percepiamo nulla della solita confusione risultante da quei piccoli incavi, da quelle modanature dell'astragalo e non so da quanti altri dettagli frammischiati che non producono alcun effetto in opere grandi e massicce e che occupano assai infruttuosamente spazio a pregiudizio del membro principale, è certissimo che questo stile apparirà solenne e grande; come, al contrario, non farà che un effetto povero e meschino dove vi sarà ridondanza di quelle più minute ornamentazioni che dividono e sparpagliano gli angoli visivi in una copia di raggi così ravvicinati che l'insieme non potrà che apparire confuso»²⁰.

Fra tutte le forme dell'architettura, nessuna ha un'aria più grandiosa di quelle concave e di quelle convesse, e troviamo in tutta l'architettura antica e moderna, nelle regioni remote della Cina come pure in paesi più vicini a noi, che pilastri rotondi e soffitti a volta costituiscono gran parte degli edifici destinati a pompa e magnifi-

²⁰ Fréart 1725, cap. II.

cenza. La ragione è, a mio avviso, dovuta al fatto che in queste forme generalmente vediamo il corpo in misura più estesa di quanto non ci sia dato in altri casi. Vi sono, in realtà, forme di corpi dove l'occhio può abbracciarne due terzi della superficie, ma dovendo in tali corpi la vista scindersi in diverse angolazioni, essa non accoglierà un'idea uniforme, bensì tante idee della stessa specie. Osservate l'esterno di una cupola: il vostro occhio l'abbraccia per metà; osservatela dall'interno: in un colpo d'occhio l'abbraccerete tutta. L'intera concavità riempie l'occhio all'istante, essendo la vista il centro che raccoglie e riunisce in sé le linee di tutta la circonferenza. In un pilastro quadrato, la vista spesso riesce ad abbracciare solo un quarto della superficie, e in una concavità quadrata dovrà spostarsi su e giù in direzione dei vari lati prima di poter dominare l'intera superficie interna. Ed è per questa ragione che la fantasia è infinitamente più colpita dalla vista dell'aria aperta e del cielo percepiti oltre un arco che attraverso un adito quadrato o di qualsiasi altra forma. La forma dell'arcobaleno contribuisce alla sua magnificenza non meno di quanto i colori contribuiscano alla sua bellezza, come è assai poeticamente descritto dal figlio di Sirach: «Osservate l'arcobaleno, e lodate Colui che l'ha fatto: è bellissimo nel suo fulgore; avvolge il firmamento in un cerchio di gloria; l'hanno inarcato le mani dell'Altissimo»²¹. [...]

Se dovessi menzionare un poeta, maestro assoluto in tutte queste arti mirate ad impressionare l'immaginazione, penso che Milton risponderrebbe al caso nostro. E se il suo *Paradiso perduto* non è all'altezza dell'*Eneide* o dell'*Iliade* sotto questo rispetto, ciò è dovuto alle manchevolezze della lingua in cui è scritto piuttosto che a un difetto di genio dell'autore. Un poema così divino in inglese è come un maestoso palazzo fatto di mattoni, dove si può rilevare che l'architettura raggiunge lo stesso alto grado di perfezione che in un palazzo di marmo, sebbene i materiali usati siano di natura più grossolana. Ma consideriamolo solo per quanto attiene al nostro presente argomento: che cosa si può concepire di più grandioso della battaglia degli angeli, della maestà del Messia, della statura e del contegno di Satana e dei suoi pari? Che cosa c'è di più bello del Pandemonio, del Paradiso, del cielo, degli angeli, di Adamo ed Eva? Che cosa c'è di più insolito della creazione del mondo, delle varie meta-

²¹ *Ibid.*, pp. 43-46.

morfosi degli angeli caduti e delle sorprendenti avventure nelle quali s'imbatte il loro capo alla ricerca del Paradiso? Nessun altro argomento avrebbe potuto fornire a un poeta scene tanto atte a colpire l'immaginazione, così come nessun altro poeta sarebbe stato capace di dipingere quelle scene a colori più forti e vivaci ²².

1.6. EDMUND BURKE. ARTI E PASSIONI *

Nella parte V della *Inquiry* (1757), Burke (1729-1797) si interroga sul rapporto tra le arti e il sublime. Sotto questo aspetto è estremamente interessante constatare come la suddivisione da lui proposta tra arti imitative e arti della parola rappresenti per la concezione del sublime un passo decisivo, i cui effetti si noteranno in Lessing e in Kant.

Burke si chiede in qual modo poesia ed eloquenza suscitino l'idea del sublime. Per comprendere quale sia l'origine della loro efficacia nel generare impressioni, si deve considerare, a suo avviso, che le parole possono essere divise in tre tipi: le parole aggregate, le parole astratte semplici, le parole astratte composte. Le prime rappresentano molte idee semplici unite per natura a formare una determinata idea composta come uomo, cavallo, albero, castello; le seconde esprimono un'idea singola di tali composti, come rosso, azzurro, cerchio, quadrato; le terze sono formate dall'unione arbitraria degli altri due tipi e delle varie relazioni fra essi in gradi di maggiore o minore complessità, come virtù, onore, persuasione. Le parole astratte composte non derivano il loro potere sulle passioni da una rappresentazione delle cose che esprimono; a esse non corrispondono né sostanze reali né idee reali, ma semplici suoni che, essendo usati in particolari occasioni in cui riceviamo il bene e subiamo il male o vediamo altri toccati dal bene e dal male, producono nella mente, ogni volta che vengono ripetuti, avendovi generato un'abitudine, effetti simili a quelli delle occasioni che li hanno determinati.

Le parole possono produrre nella mente dell'ascoltatore tre effetti: il suono, l'immagine della cosa rappresentata dal suono, il sentimento dell'animo originato o dal suono soltanto o dall'immagine soltanto, oppure da suono e immagine contemporaneamente. Vi sono però casi, e proprio su di essi si appunta l'attenzione di Burke, in cui le parole possono agire sulla mente solo grazie al loro suono, senza risvegliare alcuna immagine corrispondente. Vi è dunque la possibilità che un essere umano oda parole senza che a esse corrisponda un'idea delle cose che rappresentano e sia anche capace di combinarle in modo nuovo nonché di rivolgerle ad altri con proprietà, energia e chia-

²² I passi sono tratti da Addison 2002, pp. 53-54.

* Nota di P. Giordanetti.

rezza. A illustrare la propria concezione Burke si avvale, citando un passo che sarà ripreso da Kant, della virgiliana descrizione, tenebrosa e grandiosa, della caverna di Vulcano. L'idea del sublime è generata non solo dagli oggetti naturali e dalle arti della pittura e dell'architettura, ma anche dall'eloquenza e dalla poesia; alle parole, infatti, si può ascrivere una particolare efficacia, superiore a quella della natura e delle altre arti: l'effetto della poesia sull'animo è completamente indipendente dalla capacità di suscitare immagini; si fonda interamente sulle sole parole e sul loro suono.

La poesia non è strettamente un'arte imitativa

Possiamo quindi osservare che la poesia, nel suo senso più generale, non può essere chiamata in senso stretto un'arte di imitazione. È invero imitazione finché descrive gli atteggiamenti e le passioni degli uomini, che le parole possono esprimere; dove animi motus est interprete lingua. Qui c'è una stretta imitazione, e tutta la poesia puramente drammatica è di questo genere. Ma la poesia descrittiva opera soprattutto per sostituzione, per mezzo di suoni che per abitudine producono l'effetto di realtà. Non v'è imitazione al di fuori della somiglianza e le parole indubbiamente non hanno rassomiglianza con l'idea a cui si riferiscono.

Come le parole influiscono sulle passioni

Ora, poiché le parole impressionano non per alcun potere originale, ma per rappresentazione, si potrebbe supporre che il loro influsso sulle passioni debba essere leggero; pure la cosa sta in ben altri termini; poiché troviamo per esperienza che l'eloquenza e la poesia sono altrettanto capaci, anzi molto più capaci, di produrre impressioni profonde di quello che non sia ogni altra arte e in moltissimi casi perfino la natura stessa. E ciò deriva principalmente da queste tre cause. In primo luogo, prendiamo vivamente parte alle passioni degli altri e facilmente siamo colpiti e tratti alla simpatia da un indizio che ce le riveli; e non vi sono segni che possano esprimere pienamente come le parole tutte le circostanze della maggior parte delle passioni, cosicché, se qualcuno parla intorno a un argomento, non soltanto può comunicarvi il soggetto, ma anche l'impressione che ne ha. È certo che l'influsso della maggior parte delle cose sulle nostre passioni non deriva tanto dalle cose stesse quanto dalle nostre opinioni su di esse; e queste dipendono moltissimo a loro volta dalle opinioni degli altri uomini, comunicabili per lo più solo attraverso le parole. In secondo luogo, vi sono molte cose in se stesse

impressionanti che ricorrono raramente nella realtà, mentre si incontrano spesso le parole che le rappresentano; e così esse hanno la possibilità di produrre una profonda impressione e di radicarsi nella mente, mentre l'idea della realtà che a loro corrisponde era transitoria; e tuttavia anche per coloro che forse non la sperimentarono mai essa è molto impressionante, come ad esempio la guerra, la morte, la carestia, ecc. Inoltre, molte idee non sono mai state presentate ai sensi degli uomini se non da parole, come Dio, gli angeli, i diavoli, il cielo e l'inferno, pur avendo tutte grande influenza sulle passioni. In terzo luogo, con le parole abbiamo la possibilità di fare combinazioni tali che non potremmo altrimenti ottenere. Per questo potere di combinazione possiamo, con l'aggiunta di circostanze ben scelte, dare nuova vita e una nuova forza ai semplici oggetti. Nella pittura possiamo tracciare qualsiasi bella figura a nostro piacimento, ma non potremo mai darle quel tocco animatore che può ricevere dalle parole. Per rappresentare un angelo in pittura, si potrà soltanto disegnare un bel giovane alato, ma che cosa può offrire la pittura di così grande come l'aggiunta di una sola parola: «l'angelo del Signore»? È vero: qui io non ho un'idea chiara; ma queste parole colpiscono la mente più dell'immagine sensibile, e questo è appunto ciò che sostengo. Un ritratto di Priamo trascinato ai piedi dell'altare e quivi assassinato, se fosse ben eseguito, sarebbe indubbiamente molto commovente; ma vi sono circostanze assai aggravanti che non si potrebbero mai rappresentare.

Sanguine foedantem quos ipse sacraverat ignes

Consideriamo come altro esempio quei versi in cui Milton descrive la caduta degli angeli ribelli nel loro orribile regno:

O'er many a dark and dreary vale
They pass'd, and many a region dolorous;
O'er many a frozen, many a fiery Alp;
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death,
A universe of death.

Qui si dispiega la forza d'unione in

Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens, and shades;

che pure perderebbe la maggior parte dell'effetto se essi non fos-

sero le

Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens, and shades [...] of Death.

L'idea di questa impressione generata da una parola, che nulla se non quella parola può anettere ad altre, genera in altissimo grado il sublime; e questo sublime si eleva anche di più con ciò che segue: «a universe of Death». Si tratta qui di nuovo di due idee rappresentabili solo con la parola, e l'unione è grandiosa e impressionante al di là di ogni concezione, ammesso che si possano propriamente chiamare idee quelle che non presentano alla mente un'immagine distinta; ma pure sarà difficile intendere come le parole possano eccitare le passioni che sono connesse con oggetti reali, senza rappresentare questi oggetti chiaramente. Questo è difficile per noi perché non distinguiamo sufficientemente, nelle nostre osservazioni circa il linguaggio, fra un'espressione chiara ed una forte. Esse sono frequentemente confuse l'una con l'altra, sebbene siano in realtà estremamente diverse. La prima riguarda l'intelletto, la seconda le passioni. L'una descrive una cosa come è, l'altra la descrive come è sentita. Ora, come vi sono un tono commovente di voce, un contegno appassionato, un gesto animato che colpiscono indipendentemente dalle cose che li hanno provocati, così vi sono parole e determinate disposizioni di parole che, essendo particolarmente destinate a soggetti appassionati e sempre usate da coloro che sono sotto l'influsso di una passione, colpiscono e commuovono più di quelle che molto più chiaramente e distintamente esprimono il soggetto stesso.

Noi concediamo alla simpatia ciò che neghiamo alla descrizione. La verità è che tutte le descrizioni verbali, che siano puramente descrizioni, anche se esattissime, danno un'idea così povera e insufficiente della cosa descritta, che essa a stento potrebbe produrre il minimo effetto, se colui che parla non chiamasse in aiuto quei modi del discorso che rivelano in lui stesso un sentimento forte e appassionato. Allora, per il contagio delle nostre passioni, si trasmette a noi il fuoco già acceso in un altro, la cui scintilla non avrebbe mai potuto sprizzare dall'oggetto descritto. Le parole, data la forza con cui trasmettono le passioni con quei mezzi che abbiamo ricordato, compensano pienamente la loro debolezza sotto altri riguardi. Si può osservare che le lingue evolute e lodate per la superiorità della loro chiarezza e sottigliezza, mancano in generale di forza. La lingua

francese ha tale perfezione e tale difetto; invece le lingue orientali e in generale le lingue dei popoli meno civili hanno una grande forza e un grande vigore espressivi, e questo è naturale. I popoli incolti sono soltanto comuni osservatori delle cose e non critici nel distinguerle; ma per questo motivo essi ammirano di più e sono più colpiti da ciò che vedono, e quindi si esprimono in una forma più intensa e appassionata. Se l'affezione è ben trasmessa, opererà il suo effetto senza un'idea chiara, spesso anzi del tutto senza alcuna idea della cosa che le ha dato origine.

Ci si poteva aspettare, data la fertilità del soggetto, che io considerassi la poesia nei riguardi del sublime e del bello più ampiamente; ma bisogna osservare che il soggetto, da questo punto di vista, è già stato trattato spesso e bene. Non era mia intenzione entrare nella critica del sublime e del bello in alcuna arte, ma tentare di fissare i principi che possono condurre ad accertare, a distinguere e a formare una specie di canone per essi; questo scopo io pensavo si potesse meglio raggiungere con una inchiesta sulle proprietà di quelle cose esistenti in natura che suscitano in noi amore e stupore, e col mostrare in qual modo esse agiscano per produrre queste passioni. Le parole dovevano essere considerate solo per mostrare in base a quali principi esse possano rappresentare le cose naturali e per quali poteri sappiano impressionarci spesso con tanta forza quanto le cose rappresentate, e talvolta con una forza anche maggiore²³.

1.7. MOSES MENDELSSOHN. L'INQUIRY DI BURKE *

Nella *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* compare nel 1758 un'estesa recensione della prima edizione della *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* pubblicata a Londra nel 1757²⁴. L'autore dell'opera non era noto al recensore, che parla infatti dello «ungenannter Verfasser». Per Mendelssohn (1729-1786), autore della recensione, l'incontro con Burke rappresenta lo stadio intermedio di un'evoluzione che dal problema della natura sensibile del piacere lo avrebbe condotto al concetto del

²³ I passi sono tratti da Burke 1998, pp. 175-178.

* Nota di P. Giordanetti.

²⁴ Mendelssohn 1971, vol. IV, pp. 216-236.

sublime come perfezione sensibile. Mendelssohn muove un rilievo critico alla metodologia seguita dall'autore, metodologia che si limita a suo avviso alla raccolta di osservazioni empiriche, senza compenetrarle con un principio filosofico atto a spiegare la natura dell'anima. Per questo, Mendelssohn auspica una collaborazione fra la filosofia inglese, che segue il primo indirizzo, e quella tedesca in cui vede realizzata la seconda direzione di indagine.

Merita un'attenzione particolare il modo in cui Mendelssohn interpreta e illustra la definizione del sublime della parte seconda dell'*Enquiry*; così la espone la recensione: «Tutto ciò che è terribile o spaventoso può suscitare il concetto del sublime». È significativo che Mendelssohn sottolinei che per Burke il terrore può essere *una* tra le cause del sublime e non affermi invece che il sublime coincida con il terrore, né che tutto ciò che suscita terrore sia *eo ipso* sublime. Burke vede sì nel terrore una fonte del sublime e una sua causa, ma non ritiene che esso da solo sia in grado di dare ragione di quel fenomeno. Analogamente egli espone la definizione del bello della parte terza come di *some merely sensible quality* che attraverso i sensi agisce in modo meccanico sull'anima. Burke «vuole passare in rassegna le qualità delle cose delle quali l'esperienza insegna che possono suscitare il concetto di bellezza, amore e simpatia»²⁵. La medesima finalità persegue la difesa di Burke dalle accuse di una recensione pubblicata nella *Monthly Review* del maggio 1757. Secondo il recensore della *Monthly Review*, Burke aveva sostenuto che il diletto sarebbe una fonte del sublime. Ma, nota Mendelssohn, Burke non ha mai affermato che ogni diletto, ogni liberazione da una sensazione spiacevole possa costituire fonte del sublime; egli ha piuttosto semplicemente attribuito al sublime un «miscuglio» fra una sensazione spiacevole e una piacevole²⁶. Il «diletto» non è da lui di per sé considerato fonte del sublime: se lo avesse considerato tale, avrebbe oltrepassato i limiti di un'indagine puramente empirica e si sarebbe elevato a definizioni indipendenti dall'esperienza. Mendelssohn non apprezza particolarmente alcune sezioni della parte terza dell'opera nelle quali la proporzione, la convenienza e la perfezione vengono negate quali cause della bellezza. Su questo punto però evita ulteriori discussioni critiche per mancanza di spazio adeguato nel contesto di una recensione²⁷. Notevole apprezzamento esprime, invece, per la parte quarta in cui dichiara di trovare «idee veramente filosofiche che possono offrire molteplici occasioni di riflessione a una mente sistematica» ed è per questo che vi indugia maggiormente. Quando Burke spiega come ciò che è fonte di terrore possa suscitare in noi diletto «trova rifugio nel noto sistema, secondo il quale ogni occupazione dei nervi, che li mantenga in attività senza stancarli, è piacevole, sistema che si trova esposto ampiamente nello scritto francese dal titolo *Theorie des Sentimens agreeables*»²⁸.

²⁵ *Ibid.*, p. 224.

²⁶ *Ibid.*, p. 235.

²⁷ Cfr. *ibid.*, p. 224.

²⁸ *Ibid.*, p. 229.

Le riflessioni della quinta parte sono invece valutate negativamente da Mendelssohn, il quale reputa insoddisfacente il tentativo di spiegare come il concetto del bello e del sublime possano essere suscitati da mere parole: «dobbiamo ammettere», egli scrive, «che ci saremmo aspettati dall'acume e dal gusto fine dell'autore una spiegazione ben più fondata di questa materia». Burke non è riuscito a penetrare nell'essenza del sublime e del bello della poesia e della retorica, né ha potuto mostrare in qual modo i principi da lui esposti si possano applicare a queste due arti; egli si è accontentato di proporci alcune affermazioni «paradossali», la cui relazione con il resto dell'opera è difficile da scorgere. Per Mendelssohn è paradossale l'assunto secondo il quale le parole non suscitano alcuna immagine nell'anima, in quanto l'ascoltatore rifletterebbe più sulle parole stesse che sull'immagine che esse rappresentano. Paradossale è per Mendelssohn tanto che la poesia pittorica non sia un'arte imitativa, poiché non riesce a rappresentare all'immaginazione un quadro evidente, quanto che il bello e il sublime nella poesia suscitino passioni simili alla sensazione originata dagli oggetti stessi. Sottesa alla critica rivolta da Mendelssohn a Burke è la distinzione, di provenienza leibniziana, fra conoscenza simbolica e conoscenza intuitiva: forse che si è mai messo in dubbio, si chiede Mendelssohn, che le parole ci forniscano una conoscenza solo simbolica, ovvero una conoscenza fondata su immagini? Si è mai pensato che la conoscenza simbolica non si possa trasformare con la poesia in una conoscenza intuitiva? Mendelssohn muove dalla convinzione che la parola sia conoscenza simbolica che può diventare, nella poesia, conoscenza intuitiva.

La teoria dei sentimenti e delle passioni umane ha compiuto nei tempi recenti i più grandi progressi, mentre non altrettanto si può dire delle altre parti della filosofia pratica. I nostri vicini, e particolarmente gli inglesi, sono superiori a noi nelle considerazioni filosofiche sulla natura; noi li seguiamo da vicino con le nostre inferenze razionali e se si arriva al punto in cui i nostri vicini osservano e noi spieghiamo, allora possiamo sperare di ottenere col tempo una teoria completa delle sensazioni, la cui utilità non sarà certo poca cosa nelle belle scienze. Ora, il filosofo non deve lasciarsi spaventare dalle osservazioni apparentemente più strane e non deve dubitare della possibilità di renderne ragione in base a motivi psicologici. Il presente scritto contiene annotazioni nuove e curiose tanto numerose che potrebbero indurre un filosofo incauto a dubitare della loro verità o ad abbandonare il suo sistema. L'anonimo autore cerca anche di demolire tutti i sistemi conosciuti. Tuttavia, la sua filosofia ci appare da molteplici angolazioni non sufficientemente fondata, e ci sembra che egli abbia analizzato in modo insufficiente i sistemi che pensa di aver confutato. Ci si dovrebbe augurare che gli inglesi

studino la nostra filosofia con altrettanta diligenza quale quella con cui noi ci serviamo delle loro osservazioni.

Delle osservazioni raccolte dal nostro autore, pensiamo, per quanto possano apparire sulle prime tanto tenaci, che, attaccate dal giusto lato, potrebbero essere facilmente sottomesse al giogo del sistema. Il nostro proposito non è però quello di assumerci questo compito. Piuttosto lo lasciamo con piacere alla penna di altri, il quale metterà presto a disposizione questo bello scritto in traduzione tedesca e fornito di note e aggiunte, come si annuncia nel catalogo. Noi ci limitiamo dunque a una breve presentazione delle curiosità contenute in questo scritto, senza impegnarci in alcuna ricerca.

Il primo libro tratta delle differenze sostanziali tra il sublime e il bello. Il desiderio di novità, dice il nostro autore, si inserisce in misura maggiore o minore in tutte le passioni dell'essere umano. Senza un certo grado di novità nessun oggetto può suscitare in noi compiacimento né una particolare riprovazione. Poiché però il desiderio di novità è certamente un impulso impetuoso, ma tuttavia temporaneo, è necessario che il piacere e il dispiacere rendano le nostre inclinazioni più durature e gli oggetti ora gradevoli ora sgradevoli. Egli considera, però, piacere e dispiacere concetti semplici che non si possono ulteriormente spiegare.

Confuta quei filosofi che hanno pensato che la liberazione da un dispiacere sia un piacere positivo, e che il privarsi di un piacere sia un dispiacere positivo, e si appella all'esperienza per sapere se un piacere positivo si dia a conoscere attraverso qualche caratteristica diversa da quella che scaturisce dalla liberazione da un dispiacere. Quando noi, dice, sfuggiamo a una grande sventura, nulla meno dell'ebbrezza della gioia trapela dalle espressioni del nostro volto, ma al contrario ci sopraffà una scossa, una sorta di brivido, certo piacevole, che tuttavia porta con sé qualcosa dell'amarezza del pericolo a cui siamo sfuggiti. Definisce il piacere positivo *pleasure*, al contrario invece, dà al piacere che sorge dalla liberazione da un dispiacere il nome *delight*, per stabilire una differenza tra i due; ammette però che quest'ultimo termine non è usato in questo senso, e che esso è stato da lui scelto esclusivamente per maggiore comodità²⁹.

²⁹ Questa innovazione potrebbe essere superflua per un tedesco poiché la nostra lingua possiede un termine che esprime questo sentimento. Noi diciamo: «sono contento che finalmente sia passato, e simili» e con ciò esprimiamo il piacere

Analogamente, la sensazione di un dispiacere positivo è di gran lunga diversa rispetto a quella che deriva dalla privazione di un oggetto piacevole. Nella tristezza per l'assenza di un piacere si inserisce sempre una sorta di piacere che ha origine nel ricordo della cosa piacevole. Questo piacere ha più spesso il sopravvento nell'affetto e fa sì che la nostra malinconia, la nostra tristezza stessa siano più piacevoli rispetto ad altre rappresentazioni effettivamente divergenti. Mai però un essere umano vorrebbe farsi tormentare per un certo periodo da un dispiacere negativo, qualora potesse liberarsene. La lingua inglese distingue questi due generi di dispiacere con i termini *pain* e *grief*; il tedesco li rende con «dispiacere» e «tristezza».

In seguito, le passioni in generale sono divise in passioni dirette all'autoconservazione e in passioni dirette al vivere sociale. Le prime sono più violente quando hanno come fondamento dolore, pericolo e morte, e l'autore definisce sublime un oggetto, quando esso può suscitare il concetto di dolore e pericolo, o in generale una paura o un movimento che abbia effetti affini alla paura; ovvero, come egli chiarisce, quando esso è atto a produrre il più forte movimento di cui il nostro animo sia in grado. Quando queste rappresentazioni ci sono troppo vicine sono spiacevoli, ma possono diventare piacevoli a una certa distanza. Il motivo di ciò lo sentiremo in seguito.

Le passioni che si riferiscono al vivere in società, invece, riguardano o l'altro sesso, e hanno come fine ultimo la riproduzione, o in generale tutti gli esseri umani e animali, e persino gli oggetti inanimati con cui viviamo in una specie di società. Esse procurano per lo più un piacere molto vivace, incantevole e forte. La mancanza di essi suscita però raramente dispiacere e ci lascia spesso in una sorta di indifferenza. E nei casi stessi in cui la perdita di un piacere suscita dispiacere, questo dispiacere è ancor sempre differente dal vero dolore. Un uomo tormentato dalla sofferenza non si lamenta molto per la perdita della salute, ma per la spiacevolezza del sentimento presente. Un innamorato al contrario, che viene abbandonato dall'oggetto del suo amore, si lamenta più per la perdita delle sensazioni piacevoli di cui godeva o sperava di godere, che per la sofferenza presente. A proposito della passione che fa riferimento

che ha origine dalla liberazione da un dispiacere [...]. Il termine fondamentale dovrebbe essere: «essere contento», non, come pensa Wolff, «l'allegria».

alla riproduzione della specie, l'autore nota una differenza fra esseri umani e animali. Gli animali che seguono fedelmente il richiamo della natura sono attratti dal genere femminile da un mero istinto oscuro. In questa sensazione non si inserisce alcun concetto di bellezza, poiché sebbene diano la preferenza alle femmine della loro specie, l'autore non pensa certo che questa preferenza, come ritiene Addison, si possa ascrivere a un concetto della bellezza, ma sia piuttosto da attribuire a un'altra causa a lui sconosciuta; poiché non si nota che facciano una qualche scelta tra le femmine della loro specie. Presso gli uomini invece l'idea di bellezza straordinaria si inserisce nel sentimento naturale diretto alla riproduzione della specie.

L'autore definisce la bellezza una *passione sociale*, poiché desideriamo ardentemente di avvicinare a noi ogni oggetto nel quale percepiamo bellezza, e di vivere per così dire in società con esso.

La seconda serie di passioni sociali è il vivere in società con esseri umani e animali in generale. L'autore osserva che il rapporto sociale in generale non può suscitare alcun piacere percettibile, ma che certo la solitudine può suscitare un grande dispiacere. Il contatto con alcune persone singole, invece, può suscitare un autentico piacere e questo piacere è di gran lunga superiore al dispiacere della sua perdita.

L'autore inoltre annovera tra gli effetti della passione sociale la simpatia, l'imitazione e l'onore. Con il termine simpatia s'intende la facoltà di mettersi al posto di un'altra persona e di condividere con lei ciò che le accade. In questo stato d'animo non proviamo soltanto le passioni di un'altra persona dirette all'autoconservazione che, secondo l'opinione dell'autore, sono la fonte del sublime, ma anche le sue passioni sociali da cui proviene un piacere vivissimo. Gli effetti della simpatia sono in tutti i casi piacevoli. Leggiamo le storie del declino di grandi Stati, delle sventure di persone virtuose, anche quando non sono mera invenzione, con molto piacere. Spesso ci attraggono di più delle storie della loro buona sorte e del loro benessere. Il terrore è piacevole quando non è troppo vicino e la compassione è sempre accompagnata da un piacere perché deriva dall'amore e dall'inclinazione sociale. Per quanto le arti imitative si avvicinino alla natura, il piacere che danno non è tuttavia così vivace come il piacere simpatetico che deriva da un fatto vero.

Se adesso dovesse andare in scena la più superba delle tragedie, e il popolo sentisse che si ha l'intenzione di giudicare per una

colpa un criminale di rango elevato, accorrerebbe sicuramente e preferirebbe il dramma reale all'imitazione. L'autore osserva a ragione che esiste una differenza tra compiere un fatto con piacere e assistervi con piacere, quando questo accade. Nessuno è talmente perverso da provocare con piacere il crollo di una grande città popolosa, ma anche il più virtuoso desidererà vedere le rovine, quando essa sia caduta.

Sul compiacimento per l'imitazione il nostro autore discute piuttosto superficialmente. Ritiene di poterlo attribuire anch'esso alla simpatia. Non solo proviamo senz'altro volentieri, egli dice, ciò che gli altri provano, ma imitiamo anche volentieri ciò che gli altri hanno fatto. Nel seguito egli si rifugia nell'intenzione finale, come se questa potesse sostituire completamente la causa efficiente.

Infine l'autore ritiene che l'ambizione sia la causa per la quale noi non soltanto ci impegniamo a fondo ad imitare un altro, ma anche a precedere un altro e ad essere superiori a tutti. Gli pare di potere assumere questa ambizione come qualità originaria dell'anima, segnalandone l'intenzione finale, senza preoccuparsi di come scaturisca dalla natura dell'anima. [...]

La quinta parte mira a spiegare come il concetto di sublime e di bello possa essere suscitato da parole. Dobbiamo confessare che dall'intelligenza e dal gusto dell'autore ci saremmo attesi un'esposizione di gran lunga più fondata di questa materia. Egli non riesce in alcun modo a penetrare nell'essenza della sublimità e della bellezza della poesia e dell'eloquenza, e neppure indica come i suoi principi potrebbero esservi applicati, ma si limita ad asserire alcune proposizioni paradossali che non hanno quasi alcun nesso con l'intero lavoro, come ad esempio, che le parole in realtà non suscitano nell'animo alcuna immagine, poiché si riflette di più sulle parole che sull'immagine che rappresentano (ha mai qualcuno dubitato che le parole diano una conoscenza soltanto simbolica?). Per questo motivo la poesia pittorica non sarebbe affatto un'arte imitativa, poiché il quadro che essa rappresenta all'immaginazione non sarà mai abbastanza chiaro (come se la conoscenza simbolica non potesse mai essere trasformata dalla poesia in una conoscenza intuitiva); e infine il sublime e il bello in poesia non si possono ottenere da immagini, ma dall'eccitazione di passioni affini al sentimento suscitato dagli oggetti stessi, e così via.

L'autore si scusa infine, per non avere dato un'esposizione più

vasta di questa materia. Egli pensa che altri ne avrebbero già trattato abbastanza ampiamente. Se ciò è vero, sarebbe stato meglio che non ne dicesse nulla.

Lo scritto di Burke occupò Mendelssohn per ancora vent'anni circa. A Burke egli è debitore, per sua stessa ammissione, della comprensione dell'essenza della «sensazione mista», di quella sensazione che consta sia di piacere sia di dispiacere e che sorge laddove una rappresentazione è piacevole come «determinazione dell'anima» mentre è accompagnata da dispiacere e avversione come «immagine dell'oggetto». Questo problema aveva già affascinato Mendelssohn nella sua corrispondenza con Lessing riguardo alla tragedia, nella quale agisce dal punto di vista estetico proprio ciò che, valutato dal punto di vista oggettivo, non potrebbe suscitare alcun piacere. Ora, nel 1761, Mendelssohn confessa di essere riuscito a comprendere finalmente la natura del sublime proprio grazie a Burke. Mentre durante la stesura dei *Briefe über die Empfindungen* [Lettere sulle sensazioni] nel 1755 egli aveva sì una certa idea della natura delle sensazioni miste, ma non ne aveva visto che da lontano e oscuramente i «meravigliosi e molteplici effetti», la lettura di Burke causa in lui un mutamento sostanziale. «La grandezza dell'oggetto fa sorgere in noi piacere, ma la nostra incapacità» – scrive ora Mendelssohn sul sublime – «a racchiuderla entro confini, mescola questo piacere con una certa amarezza, che lo rende ancora più attraente»³⁰.

Al tempo stesso Mendelssohn assume, però, un atteggiamento critico nei confronti di Burke. Se questi aveva compreso il sublime solo in modo dinamico e aveva fortemente sottolineato nella descrizione dell'effetto dell'incommensurabilità sublime il momento del terrore, la *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* [Rapsodia o aggiunte alle lettere sulle sensazioni] abbandona tali riferimenti e si volge non solo al sentimento del sublime, ma anche a quello del ridicolo, della compassione, della collera e le interpreta anch'esse come sensazioni miste. In tal modo Burke si colloca, nell'evoluzione del pensiero di Mendelssohn, nel momento in cui quest'ultimo compie una svolta decisiva e, abbandonando l'estetica della perfezione di derivazione leibniziana, la sostituisce con una teoria delle emozioni. La *Rhapsodie* ascrive a Burke la capacità di raccogliere una grande quantità di osservazioni, fondamentali e acute, ma gli rimprovera anche di non aver compiuto il tentativo di ricondurre la molteplicità delle sue osservazioni empiriche a ricerche più precise sulla natura dell'anima. Per Mendelssohn, che integra qui quell'accenno critico che già era contenuto nella recensione, Burke si sarebbe opposto, e questo costituirebbe un aspetto della sua indagine difficilmente accettabile, alla definizione del piacere come connesso con la conoscenza intuitiva della perfezione, e l'avrebbe anzi considerata una semplice ipotesi.

³⁰ Mendelssohn 1971, vol. IV, pp. 400-401.

Nella Conclusione delle *Lettere* ho lasciato che i miei filosofi esprimessero qualche pensiero sui sentimenti misti, composti da piacere e dispiacere, ma l'argomento è troppo vasto perché lo si potesse esaurire così in fretta. Da questa semplice mescolanza di diletto e pena nascono innumerevoli specie di sentimenti, che sono tutti distinti gli uni dagli altri, e anche all'esterno si manifestano con caratteri completamente diversi. Così è fatta la nostra anima! Quando non riesce a distinguere due sentimenti che prova contemporaneamente, compone un fenomeno che appare distinto da entrambi, e non presenta quasi nessuna somiglianza con essi. Ma si muti la più piccola circostanza nei sentimenti semplici, e anche il fenomeno che ne deriva cambierà, assumendo un aspetto completamente diverso. La compassione, ad esempio, è un sentimento misto composto dall'amore per un oggetto e dal dispiacere che si prova per la sua sventura. Le emozioni con cui si manifesta la compassione sono diverse sia dai semplici sintomi dell'amore che da quelli del dispiacere, perché la compassione è un fenomeno. Ma quante forme differenti può assumere questo fenomeno! Basta mutare soltanto la determinazione del tempo nella sventura che compatiamo, e la compassione si manifesterà con tutt'altri segni distintivi. Con Elettra, che piange sull'urna del fratello, proviamo un cordoglio pieno di compassione, perché lei pensa che la sua sventura sia già avvenuta, e si lamenta per ciò che crede di aver già perduto. Quel che sentiamo assistendo alle sofferenze di Filottete è ugualmente compassione, ma di una natura un po' diversa, perché lo strazio che quest'uomo virtuoso deve sopportare è presente, lo aggredisce dinanzi ai nostri occhi. E quando Edipo inorridisce all'improvvisa rivelazione del grande segreto, o quando Monima rimane atterrita vedendo il geloso Mitridate impallidire, quando la virtuosa Desdemona si spaventa, sentendo parlare in tono minaccioso il suo Otello, che fino ad allora era stato così tenero: in tutti questi casi, che cosa proviamo? Sempre compassione, ma un orrore, una paura, un terrore venati di compassione. Le emozioni sono diverse, ma l'essenza dei sentimenti è la stessa in tutti questi casi. Infatti, poiché l'amore è sempre accompagnato da una immediata disponibilità a identificarsi con la persona amata, dobbiamo condividere con chi amiamo ogni specie di sofferenza, ed è esattamente questo che si definisce in maniera molto incisiva *compassione*. Perché, dunque, anche paura, terrore, collera, gelosia, desiderio di vendetta, e in genere

ogni specie di sentimenti sgradevoli, compresa l'invidia, non potrebbero nascere dalla compassione? Da qui si vede la goffaggine con cui quasi tutti i critici suddividono le passioni tragiche in terrore e compassione! Il terrore a teatro non è forse compassione? Per chi prova orrore lo spettatore quando Merope solleva la lama del coltello sul proprio figlio? Non certo per se stesso, ma per Egisto, augurandosi che sopravviva, e per la regina che, ingannandosi, lo scambia per l'assassino di suo figlio. Ma se vogliamo chiamare compassione soltanto il dispiacere che si prova per il male sofferto da un'altra persona nel momento presente, allora dobbiamo separare dalla compassione vera e propria non solo il terrore, ma tutte le passioni che condividiamo con altri³¹. Ho accennato brevemente a questa osservazione nella citata Conclusione, cercando di spiegare in base ad essa per quale ragione emozioni che rattristano l'animo risultano tanto gradevoli sulla scena.

I sentimenti misti possiedono questa particolare proprietà: non risultano dolci come il puro diletto, è vero, ma penetrano più profondamente nell'animo, e sembrano mantenersi più a lungo. Ciò che è semplicemente gradevole sazia rapidamente, e finisce per disgustarci. Il nostro desiderio si spinge sempre oltre il godimento, e, quando non trova piena soddisfazione, l'animo anela a modifica-

³¹ Lessing dimostra nella sua *Drammaturgia*, con l'acume filosofico che gli è proprio, che Aristotele non ha scritto *terrore e compassione*, bensì *paura e compassione*, e spiegando il passo di Aristotele intende con «paura» ciò che proviamo per noi stessi, e con «compassione» ciò che proviamo per i nostri simili. In questo modo almeno il filosofo greco risulta coerente, perché la sua opinione, espressa in diverse occasioni, è che in ogni rappresentazione tragica ci preoccupiamo di noi stessi. Tuttavia, per quanto mi riguarda, contesto questa affermazione. Perlomeno, non la trovo necessaria quando si tratta di simpatizzare con altri. Spesso la persona che compatiamo si trova in situazioni nelle quali noi non potremmo trovarci mai. Certo, non si può negare che siamo mossi più facilmente a compassione quando ci troviamo in condizioni analoghe, o quando abbiamo qualche motivo per temere di soffrire una sventura simile. Ma ciò non dipende, come sembra credere Aristotele, da una paura egoistica, perché non è certo l'egoismo ad aprire il nostro cuore alla compassione. Piuttosto, è il fatto di aver provato più intensamente in se stessi un male simile a rendere più acuta la compassione, inducendo a considerarne ancor più degno chi soffre. Per la medesima ragione, persino un animale simpatizza con il semplice grido di un altro animale della sua specie, perché in quel momento associa nella maniera più vivace a quel suono l'intimo dolore che esso stesso ha provato in un altro momento, e lo condivide. Questo pensiero meriterebbe di essere trattato in maniera più estesa, ma non è questo il luogo per farlo [nota di Mendelssohn].

re la propria condizione. Invece, la mescolanza di sgradevole e gradevole tiene incatenata l'attenzione, e impedisce un soddisfacimento troppo rapido. Nel senso del gusto l'esperienza quotidiana mostra che l'assoluta dolcezza fa presto a diventare nauseante, se non vi si mescola qualcosa di piccante. Ma questa osservazione ha valore generale, e sarà confermata dall'esperienza anche per i moti dell'animo. Collera e afflizione sono di gran lunga meno gradevoli del buon umore e dell'allegria, eppure, su una persona che crede di avere buoni motivi per provarli, questi sentimenti esercitano un'attrazione talmente indescrivibile che ci vorrebbe ben più di uno stoico dominio di sé per rinunciarvi. Nulla svaga di più una persona arrabbiata della propria collera, e chi piange la perdita di un amico si ritira in solitudine per intrattenersi indisturbato con la propria afflizione. È evidente che l'afflizione è una mescolanza di sentimenti gradevoli e sgradevoli, e lo stesso si può facilmente dimostrare della collera. Si sa che questo sentimento è composto dal dispiacere che si prova per un'offesa ricevuta e dal desiderio di vendicarsi. Queste rappresentazioni si scontrano in un animo irritato e producono moti contrapposti, che prevalgono alternativamente. Ora il sangue si riversa alle estremità del corpo di chi è arrabbiato, gli occhi escono dalle orbite e prendono fuoco, il volto si arrossa, batte i piedi, scalcia tutto intorno, e si agita come un pazzo furioso: indizi da cui vediamo che prevale il desiderio di vendicarsi. Ora il sangue torna a circolare verso il cuore, il violento fuoco si spegne negli occhi, che affondano nelle loro profonde cavità, il volto si fa pallido, e le braccia pendono a terra senza più forza: inconfondibili segnali del fatto che a prevalere è il dispiacere per l'offesa ricevuta. Il poeta ha dipinto splendidamente questa lotta dei sentimenti nell'animo di una persona irata:

O egli doveva ora soccombere annichilito, o il suo sangue agghiacciato doveva di nuovo infiammarsi e ridonargli la forza. Il sangue infatti gli si sollevò come un'onda di fuoco, e dal cuore ansante rifluì balzandogli al volto [...]. Ed ecco, egli balzò su e si strappò dal suo seggio e si abbandonò al furore ³².

Se, quindi, la collera si accompagna al desiderio di vendicarsi, l'animo irritato, che nell'impeto dell'affetto ama la vendetta come se

³² Klopstock 1962, p. 104.

fosse la propria felicità, si abbandonerà con diletto a questa rappresentazione e difficilmente darà ascolto alle obiezioni della ragione. La collera, dunque, è un sentimento misto, e per questo l'animo inclinerà ne è violentemente attratto.

Anche ciò che appare immenso, e che possiamo contemplare come qualcosa di intero, anche se non siamo in grado di coglierlo completamente, ispira un sentimento misto di piacere e dispiacere, che all'inizio suscita un brivido e in seguito, se continuiamo a contemplarlo, una sorta di vertigine. Questa immensità può consistere in una grandezza estesa o inestesa, continua o discontinua, il sentimento è comunque lo stesso. Il grande oceano, una pianura che si estende in lontananza, l'incalcolabile schiera delle stelle, l'eternità del tempo, le cime e le profondità che ci spossano, un grande genio, grandi virtù che ammiriamo ma non siamo capaci di eguagliare: chi può guardare tutto ciò senza rabbrivire, chi può continuare a contemplarlo senza provare un gradevole senso di vertigine? Questo sentimento è composto di piacere e dispiacere. La grandezza dell'oggetto ci procura piacere, ma la nostra incapacità di abbracciarne i confini mescola a questo piacere una certa amarezza, che lo rende ancora più attraente. Bisogna notare, tuttavia, questa differenza. Quando l'oggetto immensamente grande non offre all'osservazione nessuna molteplicità, come un lago tranquillo, o un'arida pianura che si estende senza interruzioni, il senso di vertigine finisce per mutarsi in una sorta di disgusto per l'uniformità dell'oggetto, il dispiacere prevale, e dobbiamo distogliere dall'oggetto lo sguardo confuso. Ciò è perfettamente conforme alla teoria dei sentimenti, e l'esperienza quotidiana basta a confermarlo. Invece, l'immensità del cosmo, la grandezza di un genio degno di ammirazione, la grandezza di sublimi virtù sono molteplici quanto grandi, perfetti quanto molteplici, e il dispiacere che proviamo nel considerarli si fonda soltanto sulla nostra debolezza: perciò procurano un indicibile diletto, di cui l'anima non può mai saziarsi. Quale beatitudine ci sorprende, quando pensiamo all'immensa perfezione di Dio! Certo, la nostra incapacità non ci abbandona in questo volo, rigettandoci nella polvere. Ma l'estasi di quell'immensità e la pena che proviamo per la nostra nullità si mescolano in un sentimento che va oltre il piacere, in un brivido sacro. Dopo un breve riposo, arrischiamo il secondo, il terzo tentativo, e la fonte del diletto è ancora inesauribile come era prima. In questo caso, nel nostro sentimento non si mescola al-

cun disgusto e dispiacere dal lato dell'oggetto, e saremmo pienamente felici se tutta la nostra vita non fosse che un ininterrotto tentativo di cogliere la perfezione divina.

Se persino la considerazione della perfezione divina, che dal lato dell'oggetto si eleva infinitamente sublime al di sopra di tutte le mancanze, in rapporto a noi è comunque inseparabile dal dispiacere che avvertiamo per la nostra debolezza, si può concludere con certezza che esseri finiti non provano mai un puro e assoluto diletto. Ma, a maggior ragione, non provano neanche un'assoluta pena. Del puro diletto esiste almeno l'oggetto, esiste necessariamente, mentre l'oggetto di un sentimento di pena che non sia misto non può darsi nemmeno nel dominio della possibilità, è semplicemente qualcosa di assurdo. Persino il chimerico concetto che ci formiamo dell'essere assolutamente imperfetto deve suscitare un qualche diletto, altrimenti i poeti non potrebbero servirsene in modo così vantaggioso. E vero, per dilettere la nostra immaginazione essi accordano agli esseri che inventano una potenza e una conoscenza tanto maggiore, quanto più ne innalzano la malvagità morale; ma la ragione trova ridicolo questo contrasto e biasima l'immaginazione, che riesce a svagarsi con una rappresentazione talmente mostruosa³³.

1.8. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING. IL GRIDO DI LAOCOONTE *

Lessing inizia la traduzione dell'opera di Burke e ne annuncia ripetutamente l'imminente pubblicazione, senza però condurla a termine; in questo progetto non realizzato potrebbe risiedere il motivo del ritardo – si dovrà attendere il 1773 – con il quale lo scritto fu reso accessibile al lettore tedesco. L'autore progetta anche un commento dell'opera, del quale rimangono conservati interessanti abbozzi. In una comunicazione epistolare del novembre del 1757 Lessing (1729-1781) scrive di essere occupato nella lettura della *Enquiry* di Burke e manifesta successivamente l'intenzione di tradurre l'opera; di questo confronto rendono testimonianza le *Bemerkungen über Burkes philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*, che risalgono al periodo compreso fra il 1758 e il 1759.

Dell'influenza di Burke Lessing è in parte debitore a Mendelssohn, con

³³ I passi sono tratti da Mendelssohn 2004, pp. 114-117.

* Nota di P. Giordanetti.

il quale studia, dopo il 1754, i filosofi britannici: nel manoscritto lessinghiano delle *Osservazioni su Burke* sono contenute anche glosse marginali di Mendelssohn³⁴. In una lettera del 18 febbraio 1758 Lessing comunica dapprima a Mendelssohn di aver quasi ultimato la traduzione di Burke, promette di inviarla non appena sarà stampata e invita il destinatario a esporre le sue impressioni su quel libro. Quindi enuncia il proprio giudizio in proposito: se per le sue osservazioni e annotazioni l'opera è senza dubbio molto interessante e merita di essere letta, meno convincente è il «sistema» filosofico che ne costituisce l'impalcatura. Anche Mendelssohn, del resto, distingue nella sua recensione i meriti di Burke, che gli paiono risiedere nel notevole numero di osservazioni raccolte, dalle carenze del suo «sistema» filosofico. Ciò che Lessing sottopone a critica è lo «strano concetto» che Burke gli pare avere delle passioni, le quali sarebbero state poste nella nostra anima direttamente da Dio; non scaturirebbero quindi dalla natura dell'anima, ma apparirebbero all'anima stessa³⁵.

Tenendo presente il rapporto con Burke, si può comprendere quali siano le origini della suddivisione tra arti della parola e arti figurative attuata dal *Laokoon* del 1766. Si può notare come il discorso di Lessing presenti notevoli analogie con la teoria delle arti proposta e difesa da Burke: come quest'ultimo, anch'egli assume un atteggiamento critico nei confronti della subordinazione della poesia alla pittura e del principio *ut pictura poësis*.

L'opera prende spunto dai *Gedanken* di Winckelmann ai quali si contrappone in modo deciso. Ciò vale anche per il concetto del sublime, di tutto ciò che non rientra nella pura forma ideale ed è considerato da Winckelmann espressione di un carattere filosofico che mira al superamento e al dominio delle passioni. Per Lessing vi è differenza tra poesia e pittura; se si legge la descrizione di Laocoonte in Virgilio sotto il profilo puramente estetico, se ci si limita a osservare la natura dell'arte poetica, non si nota il sorgere nella mente di immagini che raffigurano la bocca spalancata in tutta la sua bruttezza; Laocoonte che «deva orribili grida verso il cielo» colpisce l'udito con il sublime delle parole, ma non «dipingere» un'immagine bella³⁶. Citando Albrecht von Haller come autore non dell'*Ode incompiuta all'Eternità* ma di «poesie didascaliche», nota che egli «dipingere» secondo natura e con grande arte piante e fiori, ma la sua descrizione è di gran lunga inferiore a ciò che la pittura può esprimere servendosi di linee e colori; il critico d'arte che valutasse positivamente la poesia di Haller avrebbe evidentemente scelto un punto di vista errato. La poesia pittorica mira al solo intelletto dei lettori e a concetti il più possibile evidenti e completi; presenta ritratti di corpi adatti al poeta «dogmatico», il quale però – ammonisce

³⁴ Cfr. Lessing 1968, pp. 273-275.

³⁵ Lessing 1987, pp. 275-276. Hamann cita lo scritto di Burke nella sua recensione alle *Osservazioni* di Kant, ma ne ritiene Hume l'autore fino al 1769, data in cui Herder lo informerà sulla vera paternità dello scritto. Cfr. Unger 1911, vol. I, p. 671, vol. II, p. 264.

³⁶ Cfr. Lessing 2000, p. 31.

Lessing – non è autentico poeta.

Torniamo al Laocoonte di Virgilio. Accanto alla motivazione estetica gioca un ruolo primario la ragione di natura psicologica: il Laocoonte che grida ci è già noto come amante della patria e padre amorevole, e come tale suscita in noi un sentimento di amore; non riconduciamo quindi le grida al suo carattere, o meglio, come vorrebbe Winckelmann, al suo carattere filosofico, stoico, ma «alla sua insopportabile pena», che la parola poetica sublime ci fa intuire. Nella scultura, invece, l'espressione del dolore fisico deve osservare una ben precisa misura, la quale scaturisce «dalla peculiare natura dell'arte e dalle sue necessarie limitazioni ed esigenze»; l'artista mira alla rappresentazione della bellezza suprema e alla sua conciliazione con il violento dolore fisico, conciliazione resa possibile solo mitigando la forza di quest'ultimo, riducendo il grido a sospiro, per evitare che esso stravolga il volto in modo privo di decoro.

Quali le motivazioni della distinzione tra poesia e pittura? La prima giustificazione è di natura filosofico-psicologica. Lessing confessa di non avere alcuna propensione per la filosofia stoica, i cui principi sono esposti da Cicerone nel secondo libro delle *Questioni Tuscolane*, in particolare egli non condivide la teoria della sopportazione del dolore fisico. Nell'espressione esteriore Cicerone e con lui Winckelmann sembrano scorgere solo l'incapacità di sopportare il dolore, mentre a parere di Lessing essa non è un atteggiamento volontariamente scelto, ma consegue necessariamente all'intensità del dolore provato; il vero valore morale si rivela, però, per Lessing, esclusivamente nelle azioni deliberatamente compiute. Non cadono in errore soltanto coloro che si ispirano allo stoicismo; anche Adam Smith, scozzese ed erede della tradizione empiristica, nella *Teoria dei sentimenti morali* afferma che può accadere che sentimenti e passioni, se li si esprime con troppa foga, diventino indecorosi: ciò si verifica quando gli altri possono immedesimarsi in tali moti dell'animo solo in misura ridotta. Il principio psicologico cui si appella Smith è quello della simpatia: nulla è più indecente e indegno di un essere umano che non sappia sopportare il dolore, anche il più violento, con pazienza, ma pianga e urla; sebbene infatti possiamo provare simpatia con il dolore fisico, se non siamo noi a subirlo, il male che sentiamo per simpatia non è considerevole, ma anzi di gran lunga inferiore a quello reale; dal fatto che non ci troviamo nella necessità di gridare con altrettanta violenza scaturisce quindi il nostro biasimo.

A queste teorie che, pur muovendo da motivazioni diverse, giungono a un medesimo risultato, il rifiuto delle passioni, Lessing contrappone la considerazione che non esistono leggi universali, siano esse di ispirazione stoica oppure di derivazione empirica, per i nostri sentimenti; essi presentano infatti un intreccio tanto sottile e complesso da impedire anche alla speculazione più attenta di coglierli nella loro singolarità e di delinearli all'interno del contesto in cui sorgono. Non vi è, a suo avviso, in natura, alcun sentimento puro; al contrario, con ciascuno ne sorgono contemporaneamente migliaia di altri, il più piccolo dei quali modifica completamente il sentimento iniziale: sorgono eccezioni su eccezioni che finiscono per ridurre la presunta legge universale a mera

esperienza valida in pochi casi singoli³⁷.

Stabilito questo principio, la seconda motivazione, «nodo della questione» sotto il profilo estetico, è esposta nel capitolo XVI: poesia e pittura si avvalgono di «segni» o «mezzi» completamente diversi per le loro imitazioni: suoni articolati nel tempo da un lato, figure e colori nello spazio dall'altro, cui corrispondono oggetti che si susseguono o le cui parti si susseguono nella poesia e oggetti esistenti l'uno accanto all'altro nella pittura; la poesia ha come oggetto azioni, la pittura corpi. Certo, la pittura può anche imitare le azioni, ma ciò avviene solo in modo allusivo dipingendo corpi e la poesia può imitare corpi, ma solo in modo allusivo descrivendo azioni. Poiché può utilizzare solo un singolo momento dell'azione, la pittura deve scegliere il più pregnante; poiché la poesia può usare solo un'unica qualità dei corpi, deve scegliere quella che suscita l'immagine più sensibile.

La caratteristica peculiare e generale dei capolavori della pittura e della scultura greca il signor Winckelmann la individua in una nobile semplicità e in una quieta grandezza, sia nell'atteggiamento che nell'espressione: «Come la profondità del mare rimane sempre tranquilla, per quanto infuri la superficie, così l'espressione delle figure dei Greci mostra, in mezzo a tutte le passioni, un'anima grande e posata. Quest'anima si mostra nel volto del Laocoonte, e non solo nel volto, nonostante la più atroce sofferenza. Il dolore, che si scorge in ogni muscolo e in ogni tendine del corpo e che, al solo guardare quel ventre dolorosamente contratto, senza considerare né il viso né le altre parti, crediamo quasi di sentire noi stessi, quel dolore – io dico – non si esprime affatto con la rabbia nel volto o nell'intera posizione. Egli non leva alcun grido orribile, come canta Virgilio del suo Laocoonte: l'apertura della bocca non glielo consente; è piuttosto un angoscioso e represso murmure, come ce lo descrive Sadoletto. Il dolore del corpo e la grandezza dell'anima sono distribuiti in egual misura per tutta la composizione della figura e per così dire si equilibrano. Laocoonte soffre, ma soffre come il Filottete di Sofocle: la sua rovina ci penetra l'anima; ma pure brameremmo poterla sopportare come questo grand'uomo. L'espressione di un'anima così grande va ben oltre la creazione della bella natura. L'artista dovette sentire nel proprio intimo la forza dello spirito che impresse nel marmo. La Grecia ebbe artisti e filosofi in una persona sola, e più di un Metrodoro. La filosofia porgeva la

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

mano all'arte, e infuse nelle sue figure anime al di sopra del comune»³⁸.

L'osservazione che qui sta a fondamento, secondo cui il dolore non traspare dal volto di Laocoonte con quel furore che si dovrebbe supporre vista la sua violenza, è perfettamente giusta. È indubbio inoltre che proprio là dove un critico superficiale potrebbe accusare l'artista di essere rimasto al di sotto della natura, e di non aver raggiunto il vero *pathos* del dolore, io dico invece che proprio là rifulge in modo particolare la sua saggezza. Oso esser d'altra opinione solo per quel che riguarda la motivazione che Winckelmann dà di questa saggezza, e per quel che concerne l'universalità della regola che egli deduce da questa motivazione. Ammetto che lo sguardo di disapprovazione che egli fa cadere su Virgilio mi ha reso dapprima perplesso; e poi anche il paragone con Filottete. Voglio prendere le mosse da qui, e fissare sulla carta i miei pensieri proprio nell'ordine in cui si sono sviluppati.

«Laocoonte soffre, come il Filottete di Sofocle»³⁹. Ma questi come soffre? È strano come la sua sofferenza abbia lasciato in noi impressioni così differenti. I lamenti, le grida, le selvagge imprecazioni con cui il suo dolore riempì l'accampamento, disturbando tutti i sacrifici e i riti religiosi, non risuonavano meno terribili nell'isola deserta, e furono essi che ve lo esiliarono. Di quali accenti di sconforto, di strazio, di disperazione anche il poeta fece risuonare il teatro nella sua imitazione. Si è trovato il terzo atto di questo dramma molto più breve degli altri. Da ciò si può vedere, dicono i critici, come gli antichi non si curassero della uguale lunghezza degli arti. E lo credo anch'io; tuttavia, in questo caso, mi vorrei fondare su di un altro esempio. Le strazianti invocazioni, i gemiti [...], che costituiscono quest'atto e che dovevano essere declamati con tutt'altre estensioni e pause che quelle necessarie al discorso continuo, hanno fatto durare la rappresentazione di quest'atto quasi quanto quella degli altri. Esso appare sulla carta al lettore molto più breve di quel che sarà sembrato agli spettatori.

Il grido è l'espressione naturale del dolore fisico. I guerrieri feriti di Omero non di rado cadono a terra gridando. La Venere scal-

³⁸ Winckelmann 2001, p. 43.

³⁹ *Ibid.*

fità grida forte⁴⁰; e ciò non per rappresentarla grazie a questo grido come la debole dea della voluttà, ma piuttosto per rendere giustizia alla sua natura sofferente. Giacché, persino il bronzeo Marte, quando sente la lancia di Diomede, emette un così orribile grido, come se diecimila guerrieri gridassero tutti insieme, che entrambe le armate rimangono sgomento⁴¹. Per quanto Omero elevi i suoi eroi al di sopra della natura umana, essi le rimangono sempre fedeli quando si tratta della sensazione del dolore e dell'offesa, dell'espressione di tale sensazione con grida o con lacrime, o con imprecazioni. Per le loro azioni sono esseri d'una schiatta superiore; per i loro sentimenti uomini veri.

Io so bene che noi, raffinati europei di una più saggia posterità, sappiamo meglio dominare la nostra bocca e i nostri occhi. Cortesia e decoro ci vietano grida e lacrime. L'attivo coraggio della prima rozza età del mondo si è trasformato oggi in noi in una forza passiva. Tuttavia anche i nostri antenati erano in ciò più grandi che in quella. Ma essi erano dei barbari. Stringere i denti in ogni dolore, guardar dritto la morte senza batter ciglio, morire sorridendo sotto i morsi delle vipere, non piangere né il proprio peccato né la perdita dell'amico più caro, ecco i tratti dell'antico eroismo nordico. Palnatoco diede ai cittadini di Jomsborg la legge di non temere nulla, e di non nominare neppure la parola timore.

Non così il Greco! che sentiva e temeva; che esprimeva i suoi dolori e i suoi affanni; che non si vergognava di nessuna delle debolezze umane; ma nessuna poteva trattenerlo sulla strada dell'onore e dall'adempimento del suo dovere. Ciò che nei barbari scaturiva dalla ferocia e dalla durezza, era nel Greco prodotto dei principi. In lui l'eroismo era come la scintilla nascosta nella selce che riposa cheta finché una forza esterna non la risveglia pur senza togliere alla pietra la sua chiarezza e la sua freddezza. Presso i barbari l'eroismo era una limpida fiamma devastatrice che sempre imperversava e stravolgeva o almeno oscurava ogni altra sua buona qualità. Quando Omero manda in battaglia i Troiani con grida selvagge, e i Greci invece in risoluto silenzio⁴², gli interpreti hanno annotato giustamen-

⁴⁰ Omero 1963, p. 65: «Ella dié un grido acuto».

⁴¹ *Ibid.*, p. 193: «E il bronzeo Ares urlò, forte come novemila gridano o diecimila uomini nella battaglia».

⁴² *Ibid.*, p. 89.

te che il poeta voleva rappresentare quelli come barbari e questi come popoli civili. Mi meraviglio che essi non abbiano notato anche in altri passi una simile caratteristica contrapposizione⁴³. Le armate nemiche hanno stipulato una tregua e sono occupate a cremare i loro morti, cosa che si svolge da entrambe le parti non senza calde lacrime [...]. Ma Priamo vieta ai suoi Troiani di piangere [...]. Egli vieta loro di piangere, dice la Dacier, perché è preoccupato del fatto che possano intenerirsi troppo e andare l'indomani in battaglia con minor coraggio. Certo; ma a questo punto mi chiedo: perché deve preoccuparsene solo Priamo? Perché anche Agamennone non ne fa divieto ai suoi Greci? L'intento del poeta è ben più profondo. Egli vuole insegnarci che solo il Greco civilizzato può nel contempo piangere ed essere valoroso, mentre l'incivile Troiano per esserlo deve prima soffocare in sé ogni umanità. [...]

È singolare che tra le poche tragedie che dall'antichità sono giunte sino a noi, se ne trovino due nelle quali il dolore fisico non è la componente minore della sventura che colpisce l'eroe sofferente. Oltre al *Filottete*, l'*Ercole morente*. Anche quest'ultimo Sofocle fa lamentare, gemere, piangere e gridare. Grazie ai nostri raffinati vicini, a tali maestri di decoro, oggi un Filottete gemente, un Ercole urlante sarebbero sulla scena i personaggi più ridicoli ed insopportabili. A dire il vero anche uno dei poeti moderni si è cimentato in un *Filottete*. Ma poteva osare di mostrare al pubblico il vero Filottete?

Tra i drammi perduti di Sofocle si trova persino un *Laocoonte*. Se solo il destino ce l'avesse concesso. Dai brevi accenni che ne fanno alcuni antichi grammatici non si riesce a dedurre come il poeta abbia trattato questo argomento. Tuttavia sono certo che egli non avrà rappresentato Laocoonte più stoico di Filottete e di Ercole. Lo stoicismo è antiteatrale; e la nostra compassione è sempre commisurata alla sofferenza che l'oggetto del nostro interesse esprime. Se lo si vede sopportare con magnanimità la sua pena, questa grandezza d'animo susciterà certo la nostra ammirazione, ma l'ammirazione è tuttavia un affetto freddo, la cui inerte meraviglia esclude ogni altra più calda passione, e anche ogni altra chiara rappresentazione.

Vengo dunque alla mia conclusione. Se è vero che il gridare provando un dolore fisico, in particolare secondo l'antica mentalità

⁴³ *Ibid.*, p. 49.

greca, può conciliarsi con la grandezza d'animo, allora l'espressione di un tale animo non sarà il motivo per cui l'artista nonostante ciò non ha voluto imitare nel marmo questo gridare; ci deve essere un'altra ragione che lo induce a scostarsi dal suo rivale, il poeta, il quale esprime a bella posta queste urla. [...]

Ed ora, applicando tutto ciò, è chiara la ragione che io cerco. Il maestro mirava alla somma bellezza, accettando i condizionamenti del dolore fisico. Questo, in tutta la sua violenza deturpante, non si lasciava conciliare con quella. Egli lo dovette perciò mitigare; dovette ridurre le grida in sospiri; non perché il gridare tradisse un'anima volgare, ma perché stravolge il volto in modo disgustoso. Perché si immagini di spalancare al Laocoonte la bocca, e si giudichi. Lo si faccia gridare, e si osservi. Era una figura che suscitava compassione, perché esprimeva insieme bellezza e dolore; adesso è divenuta solo una brutta, ripugnante figura dalla quale volentieri si volge lo sguardo, perché la vista del dolore suscita dispiacere senza che nel contempo la bellezza dell'oggetto sofferente riesca a tramutare questo dispiacere nel dolce sentimento della compassione.

La sola ampia apertura della bocca – senza tener conto di come anche le altre parti del volto vengono in tal modo stravolte e contratte violentemente e disgustosamente – nella pittura è una macchia e nella scultura un incavo che fa l'effetto più sgradevole del mondo. [...]

Qui deve essere il nodo della questione. Benché entrambi i soggetti, in quanto visibili, siano degni della pittura vera e propria, vi è tra essi un'essenziale differenza: che quella è un'azione visibile progressiva, le cui diverse parti si seguono una dopo l'altra nel tempo, questa invece è un'azione visibile statica le cui diverse parti si dispiegano l'una accanto all'altra nello spazio. Se dunque la pittura, a causa dei suoi segni e dei mezzi della sua imitazione, deve rinunciare del tutto al tempo, le azioni progressive, in quanto tali, non possono far parte dei suoi soggetti, piuttosto dovrà contentarsi di azioni l'una accanto all'altra, o con semplici corpi che grazie alla loro posizione lasciano indovinare un'azione. La poesia invece...

Ma voglio tentare di derivare la cosa dai suoi primi principi. Io argomento come segue: se è vero che la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente diversi da quelli della poesia; ovvero quella figure e colori nello spazio, mentre questa suoni

articolati nel tempo; e se i segni devono avere indubbiamente un rapporto adeguato con il designato, allora i segni ordinati l'uno accanto all'altro possono a loro volta avere solo oggetti esistenti l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, mentre segni che si susseguono possono esprimere oggetti che si susseguono o le cui parti si susseguono.

Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia.

Tuttavia tutti i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo. Essi perdurano, e possono apparire in ogni momento della loro durata, e in combinazioni differenti. Ognuna di queste apparizioni e combinazioni momentanee è il frutto di una precedente, e può essere la causa di una successiva, e perciò, per così dire, il centro di un'azione. Di conseguenza la pittura può anche imitare le azioni, ma solo allusivamente, tramite i corpi. D'altra parte, le azioni non possono sussistere di per sé, ma dipendono da determinati agenti. In quanto questi agenti sono corpi, o vengono considerati corpi, la poesia rappresenta pure corpi, ma solo allusivamente, tramite azioni.

La pittura, nelle sue composizioni coesistenti, può utilizzare solo un singolo momento dell'azione, e deve perciò scegliere il più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile. Allo stesso modo anche la poesia può utilizzare nelle proprie imitazioni progressive solo un'unica qualità dei corpi, e deve pertanto scegliere quella che suscita la più sensibile immagine del corpo dal punto di vista di cui si serve. Da qui deriva la regola di un'unità degli attributi pittorici e della modellazione nella rappresentazione di oggetti corporei ⁴⁴.

⁴⁴ I passi sono tratti da Lessing 2000, pp. 89-94.

1.9. JOHANN GEORG SULZER. IL SUBLIME DELLO SPIRITO E DEL CUORE *

Non estraneo all'ottimismo illuminista, Sulzer (1720-1779) pone nell'arte la base per il progresso morale e intellettuale del genere umano. Egli attribuisce alle arti belle il merito di risvegliare un sentimento per il bene morale e un'avversione per il male, essendo il loro fine quello di far sorgere nell'animo umano un vivo sentimento del bello e del bene e un rifiuto del brutto e del male. La saggezza divina traccia la via verso la perfezione e la felicità, le arti la spianano e la cospargono di fiori che alleviano col loro profumo la fatica del viandante e lo incoraggiano a proseguire il suo cammino.

Nei passi che seguono, tratti dall'articolo «Erhaben» [«Sublime»] della *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoria generale delle arti belle], egli si sofferma sulla poesia, sulla figura del poeta e sullo stile, ricorrendo più volte al trattato *Sul sublime* attribuito al retore e filosofo antico Cassio Longino (III sec. d. C.) e tradotto nel 1764 da Boileau. Per Longino il sublime è sì categoria retorica del *genus dicendi grandius*, il genere grande che si contrappone al genere medio e al genere umile, ma anche e soprattutto l'espressione più nobile e compiuta della grandezza d'animo, «eco di un'anima grande», quindi qualità morale.

Sulzer inizia ponendo una distinzione tra il sublime autentico, insito nella naturale grandezza degli oggetti, e il sublime accidentale, secondo cui a conferire grandezza a essi è la rappresentazione, la veste particolare che si dà loro. Longino ascrive il sublime accidentale alle arti della parola, le quali ricorrono a figure formali, grammaticali e retoriche di effetto espressivo. Queste non bastano tuttavia a raggiungere il sublime. Secondo Longino è necessario infatti che vi sia una naturale disposizione al sublime nell'artista: egli deve innanzitutto possedere il dono naturale del cuore e dello spirito che lo rendano capace di grandi sentimenti, grandi concetti e grandi idee. In secondo luogo il suo «genio» deve trovare le condizioni esterne favorevoli perché possa germogliare, svilupparsi liberamente e dare i suoi frutti. Se, al contrario, le circostanze esterne, quali i tempi, i costumi, il pensiero, non favoriscono e corroborano la sua attività, anziché fortificato, il genio verrà soffocato. Talento naturale e ambiente devono quindi interagire affinché maturino frutti sublimi.

Riguardo allo stile, Sulzer riporta ancora il pensiero di Longino. Questi afferma che il sublime è quella categoria estetica che riconduce all'unità del testo le varie parti, *i disjecta membra*. È necessario saper scegliere gli elementi essenziali, peculiari alla loro materia e creare una felice combinazione. Questo ideale si concretizza nell'ode saffica, che «sceglie e integra», unendo la grandezza della materia e la semplicità di espressione, il sublime delle passioni e la levità espressiva. Si oppone al sublime invece tutto ciò che è grave, ricercato, artificioso, poiché la vera grandezza non ha bisogno di ricorrere all'artificio, ma si serve della via più diretta, chiara e semplice per giungere al suo scopo. Figu-

* Nota di I. Pezzeri.

re formali, grammaticali e retoriche, vale a dire le selezione lessicale, il tono adeguato alla grandezza del discorso e la combinazione omogenea delle parti, sono le fonti produttive del sublime nelle arti della parola. Esse accrescono ulteriormente la grandezza delle idee in sé già grandi fino renderle sublimi, sviluppandole dove la loro grandezza non ci è immediatamente comprensibile, o calandole in una veste particolare che le ravvivi dando loro un tono celebrativo o brioso che ci induce a immaginarle grandi. Se questo fa parte di una certa perizia retorica che l'oratore e il poeta possiedono, il loro spirito deve però essere penetrato e posseduto dalla materia, il loro cuore colmo dell'emozione più intensa. Una viva immaginazione e un cuore ardente presenti nel genio artistico sono all'origine di idee e di espressioni sublimi.

Va ora osservato che un oggetto è sublime o per la sua propria grandezza interiore oppure esso viene rappresentato in modo tale che è la rappresentazione a conferirgli la grandezza. Si potrebbe chiamare il primo sublime autentico [*das wesentlich Erhabene*], il secondo sublime accidentale [*das zufällig Erhabene*]. Vi sono cose che noi possiamo conoscere o percepire al solo fine di ammirarle. Colui che pensa di avere un concetto dell'universo non potrà non percepirvi il sublime che è in esso. In ugual modo ogni espressione di un nobile intendimento [*hohe Sinnesart*], qualora la si percepisca, non potrà non generare in noi stupore. E qualsiasi avvenimento terribile che noi vediamo dal vivo o di cui ci viene raccontato, ci colpisce e ci scuote. Al contrario, un'immagine vista più volte senza che essa abbia prodotto su di noi un particolare effetto, se ci viene mostrata sotto una luce o un profilo inconsueti, può destare invece una forte impressione. Tali sono le immagini dell'eternità e dell'onnipotenza divina cui abbiamo già accennato. Trattandosi di due entità in sé inestimabili, è oltremodo difficile farsi un'idea chiara della loro immensità, ma sarà il genio del poeta a venirci incontro. La vastità della terra, tanto quanto il fatto che gli uomini sono mortali, è una comune verità e poco ci commuove; essa si avvicina tuttavia al sublime nei seguenti versi di Orazio:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum rabernas regumque turres ⁴⁵.

[...] Idee in sé già grandi e sublimi, possono raggiungere un grado

⁴⁵ Cfr. di Orazio 1960, *Ode I*: «La pallida morte egualmente batte col piede alle capanne dei poveri e alle torri dei re».

ancora più alto se si dà loro una veste particolare. È sì gran cosa, partendo dall'uomo comune riuscire a farsi un'idea del vero filosofo che con il suo pensiero illumina il genere umano, ma è ben più ammirevole farlo come Kleist lo esprime nei versi seguenti:

Die, deren nächtliche Lampe den ganzen Erdball erleuchtet ⁴⁶.

Qui il sublime autentico e il sublime accidentale compaiono contemporaneamente. Il sublime accidentale è quello che Longino ascrive all'arte e di cui tratta in modo preciso ed esauriente a proposito delle arti della parola. Egli osserva che il sublime accidentale ricorre a figure grammaticali e retoriche quali ad esempio i tropi o altre equivalenti, e che sono inoltre il tono e la cadenza del discorso a rafforzarne l'effetto ⁴⁷ [...]. L'opinione di Orazio riguardo alla scrittura, che un buon stile presuppone un buon pensiero, è valida per ogni genere di sublime. Chi vi ambisce, deve possedere il dono naturale dello spirito o del cuore in notevole misura. Senza tale disposizione non è possibile raggiungere da sé un'idea del sublime né percepirla là dove essa si presenti a noi. Secondo Longino, il modo principale per raggiungere il sublime è la facoltà naturale o innata di produrre grandi concetti e grandi idee, in secondo luogo si tratta di essere capaci di sentimenti grandi e forti. Colui al quale la natura non ha dispensato tali pregi, e benché non si possano acquisire con la volontà e il sacrificio, può accrescere le proprie capacità naturali col tempo, le circostanze, valendosi di occasioni propizie, o attraverso il lavoro e lo studio. Nessuno osi pensare che un Omero o un Demostene, un Fidia o un Raffaello debbano alla sola natura le doti sublimi che noi ammiriamo in loro. La natura pone nello spirito o nel cuore il seme del sublime, se esso germogli e dia i suoi frutti è dovuto a fattori esterni. Per convincersi di ciò è sufficiente mettere a confronto l'Olimpo o il Tartaro di Omero con il paradiso o l'inferno di Milton, il pensiero di Lucrezio con quello di Pope o Haller. Chi oserebbe discutere sulla sublime fantasia omerica o sul vigore e la grandezza intellettuale di Lucrezio? Tuttavia: quanto minore appare il sublime di Omero e del pensiero epicureo rispetto a quello che troviamo in casi analoghi nei moderni? Il genio deve ri-

⁴⁶ Cfr. Von Kleist 1839: «Coloro, il cui lume nella notte rischiarà tutta la terra».

⁴⁷ Cfr. Pseudo-Longino 1991, VIII.

cevere da fuori il suo nutrimento per maturare frutti sublimi. [...] Non è dunque sufficiente che l'artista abbia una naturale disposizione per il sublime; l'epoca nella quale egli vive, ciò di cui si occupa, il carattere nazionale dei suoi contemporanei e altre circostanze influiscono sul genio fortificando il talento naturale. [...]

È certo che il talento naturale del genio sublime va corroborato dall'esterno. L'intelletto eccelso, voce di sublimi verità, va rinforzato attraverso la vera filosofia, come nel caso di Haller e Pope; l'ardore e la ricchezza della fantasia vanno temprati mediante la conoscenza di ciò che di bello e grande vi è nella natura. [...]

L'artista sublime non è dunque un prodotto della sola natura, anche le circostanze esterne devono consentire al genio uno sviluppo del tutto libero; sia l'intelletto che il cuore devono poter dispiegare liberamente le loro forze. Anche al miglior genio sarebbero tarpate le ali, se fosse circondato solo da oggetti infimi. [...]

Solo quando l'artista sarà esaltato dalla grandezza della sua materia, il sublime scaturirà, in accordo con le capacità del soggetto, dal suo cuore e dal suo intelletto. Se in tali circostanze egli ha, a seconda dell'arte, la padronanza della forma di espressione, ovvero in quanto pittore il disegno, in quanto musicista il canto e l'armonia, come oratore l'eloquenza, la natura completerà il resto. Indispensabili sono innanzitutto il sentire e il pensare sublimi, quindi dare a essi un'espressione adeguata. Succede, infatti, che un oggetto sublime perda la sua grandezza per il modo in cui si presenta o se appare sotto fiavole luce. [...] Longino afferma che per rendere sublime un discorso bisogna saper scegliere l'essenziale, gli elementi peculiari alla loro materia, creando una felice e abile combinazione di parole⁴⁸. Un suo recente interprete ha inoltre osservato che lo stile dell'ode saffica, dal critico greco ritenuta modello esemplare di sublime espressione, nella sua semplicità, è assolutamente adeguato alla grandezza della materia. Che nel sublime delle passioni siano necessarie la massima levità e semplicità di espressione, lo si percepisce. [...] Tutto ciò che il discorso ha di grave e ricercato denota ingegnosità e artificio e si oppone quindi al sublime. Come nelle azioni morali è proprio di coloro che hanno grandezza di pensiero scegliere sempre la via più diretta, mentre le anime meschine cercano sempre il sotterfugio, così anche nell'arte l'astuzia si contrappone al

⁴⁸ Cfr. *ibid.*, X.

pensiero eccelso. [...]

Se lo spirito e il cuore dell'oratore o del poeta sono posseduti dalla materia che li emoziona e li commuove, parole e locuzioni affioreranno e verranno da sé, quasi il mondo interiore si riversasse in parte nelle lettere morte. È tuttavia indispensabile che il poeta domini la varietà e abbia la padronanza dei meccanismi del linguaggio. Il mezzo più comune per giungere al sublime della scrittura è un spirito penetrato dalla materia e un cuore intriso dell'intensità dell'emozione. [...]

Sono quindi, al contempo, la viva immaginazione e un cuore ardente le fonti di idee e di espressioni sublimi, senza escludere naturalmente la perizia nell'oratoria, come ha già osservato Longino.

Procedendo nella sua riflessione iniziata con la poesia, Sulzer passa ad analizzare il sublime nelle arti figurative, pittura e scultura, nell'architettura e nella musica. Tutte, infatti, e non solo le arti della parola, possono, ognuna secondo le proprie caratteristiche, esprimere un sentimento sublime. Nelle arti figurative, esemplari rimangono gli antichi che hanno saputo rendere, in particolare attraverso la scultura, in modo eccelso il sublime dell'indole e dei caratteri. La statua di Niobe che raffigura la madre pietrificata dal dolore e il celebre grido di Laocoonte stritolato dai serpenti, esprimono direttamente col corpo e lo sguardo l'anima sofferente, senza che vi fosse bisogno di ricorrere a ulteriori segni particolari. Il corpo stesso riflette la dimensione interiore coinvolgendo così in primo luogo l'organo visivo che trasmette le sensazioni all'anima. Se già nelle sue riflessioni sulla poesia Sulzer, seguendo la traccia di Longino, aveva sottolineato l'importanza della semplicità dell'espressione, della «via diretta» che non ricorre all'artificio, qui ribadisce ancora una volta lo stile sobrio: un oggetto in sé già grande, per suscitare una forte impressione, non necessita di orpelli, ma di una rappresentazione chiara e semplice. Sulzer coglie qui, inoltre, sulla via già indicata da Lessing nel noto saggio sul *Laocoonte e i limiti della pittura e della poesia* (1766) che superava l'*ut pictura poesis* oraziano, ma ancor prima aperta da Winckelmann e dalla sua *Storia dell'arte classica antica* (1764), la differenza fra le arti figurative e le arti della parola: se lo scultore può esprimere direttamente il dolore, il poeta deve porre per esso un segno per rendere percepibile la sofferenza interiore.

Fra i moderni emerge, solitaria, la figura di Raffaello, la cui pittura raggiunge il grado sublime dell'espressività nel dipinto *La disputa del Sacramento*. Essa riproduce la bellezza della natura, ritrae nella figura umana i caratteri, esprime attraverso forme, colori, luci e ombre sensazioni ed emozioni. Oltre alla pittura e alla scultura, anche l'architettura può evocare attraverso l'imponenza e la maestosità delle costruzioni sentimenti forti di brivido, timore o stupore. Frutto dell'invenzione e del gusto del genio, essa racchiude in sé ordine, proporzione, bellezza, grandezza e perfezione, le quali colpiscono l'occhio,

impressionano l'animo, esaltano lo spirito. Il principio della nobile semplicità delle forme che sull'esempio dei greci rifiuta l'ornamento superfluo è valido anche per l'architettura. La musica, infine, agendo direttamente sul sentimento, domina il sublime delle passioni; essa agisce sull'uomo non in quanto essere razionale e pensante, ma in quanto essere che sente e percepisce suscitandone le emozioni. Fra le arti belle la musica è quella che, attraverso il senso dell'udito, più direttamente ed efficacemente colpisce e si impossessa dei sentimenti. Fra i compositori degni di nota, Sulzer ricorda Georg F. Händel e Karl Heinrich Graun.

Non solamente la retorica e la poesia, anche le arti figurative hanno la facoltà di esprimere un sentimento sublime. Non vi è nessuna specie del sublime che Raffaello non abbia raggiunto e come sappiamo dalle testimonianze e dai reperti conservati, gli scultori antichi hanno espresso un alto grado del sublime dell'indole [*Sinnesart*] e dei caratteri nelle loro opere: hanno saputo rendere in maniera sublime la maestosità divina di Giove, di Minerva la saggezza e così via. Nei nuovi artisti l'espressione sublime sembra mancare in un unico punto, ovvero nella rappresentazione del divino. Non mi sovviene almeno un'immagine accettabile che dia una rappresentazione immediata della divinità, benché vi siano dei dipinti che riproducono in modo sublime la grandezza e la maestosità di Dio; ne è un esempio magistrale il grande quadro di Raffaello detto comunemente *Il Sacramento*⁴⁹. Neppure all'architettura si può togliere un certo grado sublime e sebbene i nostri architetti non lo raggiungano, si può intuire come anche gli edifici possano suscitare sentimenti forti quali timore, potenza, maestosità o persino brividi di spavento.

Infine neanche la musica può dirsi estranea al sublime: essa governa il sublime delle passioni così come la placida grandezza dell'anima. Händel e Graun ne hanno più volte dato l'esempio e chi volesse accertarsene ascolti del primo l'ode *La festa di Alessandro*, del secondo l'opera *Ifigenia*⁵⁰. [...]

Un oggetto in sé grande per suscitare una forte impressione è sufficiente sia indicato e rappresentato senza orpelli, in modo chiaro e semplice. Per tali oggetti, lo stile non sarà mai sufficientemente

⁴⁹ R. Sarzio, *La disputa del Sacramento* (1511), Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura.

⁵⁰ G.Fr. Händel (1685-1759) e K.H. Graun (1704-1759), compositori tedeschi, celeberrimo esponente della musica barocca il primo, ebbe grande successo in Inghilterra, mentre il secondo fu il principale rappresentante dell'opera seria italiana in Germania.

sobrio, come dimostrato ampiamente in altro luogo⁵¹. Solo qualora l'oggetto sia al di fuori della nostra chiara percezione, saranno termini raffinati e ricercati a fornirci un'immagine di esso. Questo verrà dimostrato qui di seguito.

Il sublime dei sentimenti [*Empfindungen*] si esprime in maniera molto più intensa potendo scrutare direttamente dentro l'anima piuttosto che attraverso segni esteriori dai quali risalire alla dimensione interiore. Il pittore o lo scultore, il cui genio è tale che riescono quasi a ritrarre l'anima nel corpo, esprimono senza moti veementi il più sublime dei sentimenti. Ma coloro che nel corpo non vedono che materia inanime, quelli saranno costretti a tracciare mediante diversi e svariati segni lo stato interiore dell'anima. Scòpa o chiunque sia lo scultore che ha dato forma a Niobe, ha espresso sui tratti del volto l'orrore sconvolgente della madre affranta. Agesandro e i suoi garzoni non ebbero motivo di ricorrere a segni che esprimessero la paura e il grido di Laocoonte⁵². L'anima sofferente si rispecchia nello sguardo e nel corpo senza che vi sia bisogno di coinvolgere il senso dell'udito. Ad esso dovette però ricorrere Virgilio, poiché non è possibile descrivere l'espressione del viso e la posizione del corpo in modo tale da rendere percepibile l'anima. Lo scultore può esprimere il dolore stesso, il poeta deve porre per esso un segno⁵³.

1.10. CLAUDE ETIENNE SAVARY. LA VISTA DELLE PIRAMIDI *

In seguito alle numerose esplorazioni condotte nel corso del Settecento, ad attestare il sempre crescente interesse sia sul piano geografico sia sul piano filosofico per ciò che oltrepassava i limiti del conosciuto, si diffusero in Europa i resoconti di viaggio. Le *Lettres sur l'Égypte* costituiscono senza dubbio un ulteriore esempio dell'importanza assunta da questo genere durante il diciottesimo secolo. I due volumi dell'opera, pubblicata nel 1789, rappresentano il risultato del viaggio in Egitto intrapreso da Claude Etienne Savary (1750-1788) fra il 1776 e il 1781 e racchiudono annotazioni relative a molteplici aspetti del-

⁵¹ Sulzer 1994, vol. I, art. «Beywort» («Aggettivo»).

⁵² Cfr. Winckelmann 2001, parte II.

⁵³ I passi sono tratti da Sulzer 1994, vol. II, pp. 102-108. Tr. it. di I. Pezzeci.

* Nota di B. Salvioni.

la vita egiziana dell'epoca da osservazioni di carattere economico e politico, all'antropologia, fino al mondo della natura e dell'architettura e dell'arte. Ed è quest'ultima dimensione che, in questa sede, risulta di maggiore interesse.

Con l'immediata concretezza dello sguardo e con il linguaggio diretto dell'esperienza soggettiva, Savary mette in luce il sentimento di profonda venerazione e insieme di paura suscitato dalla contemplazione di questi antichi monumenti. Davanti alla loro struttura nobile e semplice, di fronte alla loro incrollabile grandezza, l'animo umano viene scosso. È proprio questa incrollabile grandezza è l'elemento su cui in primo luogo l'autore pone l'accento e che gli permette, a ragione, di conferire alle Piramidi un carattere sublime.

Sebbene si sia, in questo contesto, ancora lontani dal sublime inteso come categoria estetica o come giudizio universalmente valido per il soggetto, su un piano analogico, il confronto fra i temi trattati e gli esiti a cui gli stessi temi saranno condotti dalla terza *Critica* di Kant sembra di non trascurabile rilevanza.

Secondo la prospettiva kantiana, infatti, il sublime possiede una natura ambigua in quanto nasce da un contrasto: incute timore perché ci fa percepire il senso della nostra finitezza in quanto fenomeni, e al tempo stesso ci rende consapevoli della nostra capacità di elevarci oltre il nostro stesso limite sensibile. In questi termini si risolve l'insieme di paura e venerazione a cui già accennava Savary: l'uomo non può non venire turbato dalla percezione del proprio limite e dell'inadeguatezza delle proprie facoltà, ma è al tempo stesso indotto a staccarsi dalla sensibilità e a rivolgersi alla natura superiore che gli appartiene.

Kant stesso poi, nel par. 26 della *Critica del Giudizio*, fa esplicitamente riferimento al viaggiatore francese per meglio chiarire il rapporto tra valutazione della grandezza e idea di sublime, nonché come conferma alla propria teoria delle rappresentazioni oscure, e si mostra in accordo con quanto riportato da Savary a proposito delle Piramidi. Il filosofo tedesco opera una distinzione fra apprensione e comprensione: mentre la prima è basata essenzialmente sull'accumulo di dati ed è un processo che può continuare all'infinito, la seconda si fa invece più complessa con l'aumentare della grandezza. Sulla base del resoconto infatti, una volta giunti ai piedi della Piramide, l'occhio percepisce distintamente le singole pietre squadrate che la costituiscono, ma nonostante lo sforzo non è in grado di coglierne interamente l'immagine. L'immensità della Piramide richiede, per questa operazione, una distanza di almeno cento passi: soltanto quando si è lontani le singole parti si perdono l'una nell'altra e diventa allora possibile coglierne una visione d'insieme.

Ciò che emerge dunque dalla lettera diciassettesima, benché in forma abbozzata, è il fatto che il sublime, oltre a essere privo di grandezza misurabile, e a rendere problematica e incerta qualsiasi misurazione, ha in sé un elemento oscuro che non solo non lascia indifferente l'osservatore ma genera in lui un senso di stupore che lo induce alla riflessione. Se il sublime può essere espresso solo mediante un concetto puramente negativo, ci apre però a una dimensione che non può essere racchiusa entro l'ambito ristretto delle catego-

rizzazioni dell'intelletto, orientandoci nella direzione dell'infinito.

Lei si meraviglia, mio Signore, che io non Le abbia ancora raccontato nulla sulle piramidi. Si aspettava una descrizione che potesse toglierLe ogni dubbio e porLa in condizione di pronunciare un giudizio. Ma proprio questa ragione ha provocato il mio silenzio. Ho rimandato questo racconto soltanto per questo motivo, poiché io stesso volevo condurre la medesima ricerca e comunicarLe circostanze che potessero soddisfare la Sua curiosità. Un viaggio non era a questo proposito sufficiente. Torno da un secondo che ho intrapreso con il conte di Unragues, che il forte desiderio di istruirsi aveva condotto attraverso l'Egitto. Questo signore francese possiede fra le sue amabili qualità un grande intelletto e molte conoscenze.

Lasciammo il grande Cairo dopo pranzo e ci recammo attraverso il quartiere Sanefi fuori della città. Avevamo il Nilo sulla destra e sulla sinistra il canale del Principe dei Credenti. La pianura lungo la quale viaggiavamo si estendeva fino a dopo Masr Softar. Nella regione si incontra un alternarsi di laghi e arieggiati boschetti, di ogni genere di alberi e giardini. Si vedevano le stesse case di campagna che appartenevano ai grandi signori [...]. Lasciammo Giza all'incirca un'ora dopo la mezzanotte. Avevamo percorso appena un quarto di miglia, quando vedemmo la sommità estrema di entrambe le grandi Piramidi. Eravamo lontani solo tre miglia. Erano illuminate dalla luna piena. Avevano l'aspetto di due cime rocciose coperte dalle nuvole. La contemplazione di questi monumenti dell'antichità, sopravvissuti al declino di intere nazioni, alla caduta di regni interi e alla devastazione del tempo, incute una sorta di profonda venerazione. L'atmosfera tranquilla, la pace silenziosa della notte accrescono ancor più la loro maestosità. Se si leva lo sguardo davanti alla loro incrollabile grandezza, l'animo viene sopraffatto da un involontario brivido colmo di venerazione. Siate salutate come una delle sette meraviglie del mondo. Onore alla potenza del popolo che le ha erette! [...] Appena arrivammo all'interno, entrammo in una grande sala la cui porta è molto bassa. Consisteva in un amplissimo quadrato interamente costruito in granito. Sette immense pietre sono collocate da un muro all'altro e formano la parte superiore. A un'estremità si trova un Sarcofago costituito da un unico blocco di marmo. Questo monumento è stato danneggiato dalle mani dell'uomo. È vuoto e il coperchio del Sarcofago è stato sottratto.

Frammenti della base d'argilla sono sparsi tutt'intorno. Sotto questa bella sala c'è una stanza non molto grande in cui si trova l'accesso a una via angusta colma di macerie. Dopo aver visitato questo sepolcro in cui la luce del giorno non penetra mai e ove regna l'ombra più cupa di una notte eterna, risalimmo attraverso lo stesso percorso e dovemmo fare attenzione a non cadere in un pozzo che si trovava a sinistra e che arrivava fino alle fondamenta della piramide. L'aria all'interno di questo edificio non subendo mai ricambio né potendo essere rinfrescata è, si può dire, tanto mefitica da indurre quasi al soffocamento. Quando arrivammo all'esterno, nuotavamo nel sudore ed eravamo pallidi come la morte. Avremmo potuto essere considerati fantasmi che appaiono nell'oscurità [...]. respirammo profondamente [...], attraversammo in fretta questa montagna creata dalle mani dell'uomo. Era costruita su più di duecento strati di pietra. Ne trovammo una più grande delle altre, la misura della sua altezza ammontava da due fino a quattro piedi. Si devono salire questi enormi gradini a poco a poco gradualmente per raggiungere la sommità. Lo facemmo e salimmo fino all'angolo nord occidentale che è quello meno danneggiato e dopo mezz'ora di fatica arrivammo sulla cima [...]. Dai monumenti più sublimi che l'uomo abbia edificato, come sedendo sopra a un trono, vedemmo all'orizzonte un terribile deserto, campi fertili in cui si dice si trovino i Campi Elisi, villaggi, città, un fiume maestoso, edifici che a vedersi sembrano l'opera di giganti. Nel mondo intero non si dà nessuno spettacolo più vario, magnifico e impressionante. Eleva l'anima e ci costringe alla riflessione [...]. Quando raggiungemmo la base della Piramide, girammo tutt'intorno alla stessa e la osservammo con una specie di paura. Quando ci si trova nelle vicinanze, appare alla vista come costituita di pietre squadrate unite insieme; ma quando si è lontani cento passi, la grandezza delle pietre si perde nell'immensa costruzione e a quel punto esse sembrano molto più piccole [...]. Dai tempi di Erodoto ai giorni nostri un gran numero di viaggiatori e di studiosi l'ha sottoposta a misurazione e le discrepanze riscontrabili nei calcoli giovano tanto poco a eliminare il dubbio da accrescere anzi molto di più l'incertezza ⁵⁴.

⁵⁴ Il passo è tratto da Savary 1786-1789, Lettera XVII.

1.11. IMMANUEL KANT. SAVARY E LE PIRAMIDI *

Il primo riferimento della *Critica della forza estetica di giudizio* al problema del sublime coincide con l'elaborazione del concetto di emozione [*Rührung*]; quest'ultima non deve inficiare il giudizio sul bello perché richiede un criterio diverso dal giudizio di gusto. L'emozione, infatti, non implica un sentimento di piacere immediato, ma è una sensazione in cui il piacere non è prodotto che da un temporaneo arresto della forza vitale seguito da una più forte effusione. L'emozione è inibizione della forza vitale a cui solo successivamente segue un incremento; la sua azione, inoltre, è più profonda; e, infine, essa è piacere che non può esistere se non è preceduto da dolore. Se l'emozione non ha nulla a che vedere con il bello, essa è, però, come sentimento individuale ed empirico, un elemento inscindibile dal sublime.

L'inscindibilità di emozione e sublime può valere solo nella psicologia empirica; l'«estetica trascendentale della forza di giudizio» opera invece una separazione netta. Kant (1724-1804) rimprovera a Burke di non aver saputo prescindere dall'emozione; se, infatti, si fa dipendere il piacere per un oggetto dal fatto che esso suscita emozione, è impossibile esigere da altri il consenso nel giudizio estetico, perché ciascuno consulta a buon diritto il suo sentimento particolare. Ciò cui Kant mira è invece proprio la fondazione a priori del sentimento del sublime; la necessità del giudizio si fonda sulla cultura [*Kultur*] ovvero sullo sviluppo di idee morali. Ciò non significa che il sublime sia un prodotto della civiltà né che sia stato introdotto nella società come convenzione, ma che il suo fondamento è la disposizione al sentimento delle idee morali della libertà, dell'immortalità e di Dio.

Sulla base di queste premesse la *Critica della forza di giudizio* si sofferma, riferendosi al resoconto di viaggio di Savary, sulla valutazione estetica delle piramidi egiziane. Per Savary il sentimento derivante dalla vista delle piramidi si incrementa quanto più ci avviciniamo a esse, perché le parti sono dapprima intraviste solo oscuramente. Non avevamo alle nostre spalle neppure un quarto di miglio – racconta – che vedemmo le sommità più alte delle due grandi piramidi completamente illuminate dalla luna; sembravano le cime di due rocce coperte da nuvole. La vista di questi monumenti dell'antichità, sopravvissuti al declino di intere nazioni, alla caduta di interi regni, alle devastazioni del tempo, incute una sorta di venerazione [*Ehrfurcht*]; l'aria serena, la notte silente ne accrescono l'imponenza. Se si pensa a quanti secoli sono trascorsi di fronte alla loro massa inamovibile, l'anima è colta da una vertigine involontaria [*Schauder*], colma di venerazione. Non appena raggiunge la base della piramide, Savary si sposta con un movimento ad anello intorno a essa e la contempla con una sorta di sentimento di terrore [*Schrecken*]. Se la si guarda da vicino sembra composta da pietre squadrate; se invece ci si allontana di cento passi la grandezza delle pietre si perde nell'edificio incommensurabile e appaiono molto

* Nota di P. Giordanetti.

piccole. Quando ci si trova vicino alla piramide si possono assumere le singole pietre quadre come misura, ma non è possibile comprendere con lo sguardo la piramide nella sua totalità. Se invece si è a una distanza ragguardevole la si vede nel suo intero ma non si può vederla se non come molteplicità poiché le pietre sono minuscole. La valutazione della grandezza spiega, per Savary, per quale motivo la vista delle piramidi ingeneri terrore.

Kant accetta *in toto* la descrizione della vista diretta delle piramidi, ma dà, del sentimento del sublime che esse suscitano, una spiegazione diversa sia sul piano empirico sia sul piano più strettamente filosofico-trascendentale. Sotto il profilo empirico, Kant spiega il sentimento del sublime avvalendosi della propria teoria delle rappresentazioni oscure: a una distanza eccessiva, le pietre sovrapposte sono rappresentate in modo oscuro e non possono avere effetto sul giudizio estetico. La rappresentazione della piramide, dotata di un certo grado di oscurità e quindi in parte inconscia, non può dar luogo al sorgere del sentimento del sublime sotto il profilo empirico. L'effetto si verifica invece quando si ha una rappresentazione chiara delle pietre sovrapposte, quando si riduce la distanza senza però avvicinarsi troppo. Sotto l'aspetto trascendentale le piramidi generano nell'immaginazione un sentimento di inadeguatezza rispetto all'idea della totalità; l'immaginazione raggiunge l'acme e, nello sforzo di superarla, ricade in se stessa. Da questo contrasto tra immaginazione e totalità da essa irraggiungibile nasce quel sentimento di inadeguatezza che si rivela condizione imprescindibile del sentimento di piacere estetico.

Da ciò si può spiegare ciò che Savary annota nei suoi resoconti dall'Egitto: che non ci si debba avvicinare molto alle Piramidi, né tanto meno si debba stare troppo lontani da esse, per avere tutta l'emozione della loro grandezza. Infatti, se si dà il secondo caso, le parti che vengono apprese (le pietre sovrapposte delle Piramidi) sono rappresentate solo oscuramente e la loro rappresentazione non ha effetto sul giudizio estetico del soggetto. Ma, se si dà il primo caso, l'occhio ha bisogno di un certo tempo per completare l'apprensione dalla base alla cima; e allora però svaniscono sempre, parzialmente, le parti iniziali, prima che l'immaginazione abbia appreso le ultime, e la comprensione non è mai completa. Lo stesso fatto può anche bastare a spiegare lo sbigottimento, o quella specie di imbarazzo che, come si racconta, coglie lo spettatore che entra per la prima volta nella chiesa di San Pietro a Roma. Vi è qui, infatti, un sentimento di inadeguatezza della sua immaginazione rispetto alle idee di un tutto, al fine di esibirle, in cui l'immaginazione raggiunge il suo massimo e, nello sforzo di estenderlo, ricade in se stessa, ma con ciò viene posta in un compiacimento emozionante ⁵⁵.

⁵⁵ Il passo è tratto da Kant 1999, § 26, p. 88.

1.12. IMMANUEL KANT. L'ESPRESSIONE DI IDEE ESTETICHE *

Nel paragrafo 49 della *Critica della forza estetica di giudizio* il genio che crea l'ideale è definito «facoltà di esibizione delle idee estetiche». Con questa definizione l'autore non è giunto al traguardo della sua indagine; anzi, proprio ora inizia il vero approfondimento della questione. I concetti di «esibizione» e di «idea estetica» necessitano di un chiarimento. Che cosa si intenda designare con il termine «idea estetica» non può essere compreso se non immettendosi nel vivo del sistema della «critica» che, con la *Critica della forza estetica di giudizio*, Kant vuole condurre a compimento. Le idee estetiche sono rappresentazioni intuitive proprie della facoltà immaginativa produttiva che non possono essere unite ad alcun concetto intellettuale, né possono essere comunicate tramite il linguaggio, ma danno occasione a pensare [*denken*] molto. Le idee estetiche sono il corrispondente delle idee della ragione, che possono essere definite come concetti della facoltà razionale ai quali non si adegua alcuna intuizione, ovvero alcuna rappresentazione dell'immaginazione. Le rappresentazioni dell'immaginazione sono idee, ma al tempo stesso, proprio perché legate alla facoltà dell'immaginazione, sono intuizioni. La scelta del termine «idee» dipende dal fatto che il genio tende a superare le leggi dell'esperienza per giungere all'espressione delle idee della ragione; né per le idee della ragione né per le idee dell'immaginazione si può trovare alcun concetto di carattere conoscitivo che vi corrisponda perfettamente. Poiché, però, sono intuizioni, le idee dell'immaginazione non si identificano con le idee della ragione; queste ultime, che per Kant sono la libertà, l'immortalità dell'anima e l'esistenza di Dio, non sono idee estetiche ma concetti razionali.

Merita particolare attenzione in questo contesto il richiamo, in nota, all'iscrizione posta sul tempio della dea Iside: un'iscrizione, parole quindi, in grado di infondere «un sacro brivido, che deve disporre l'animo a un'attenzione solenne».

Delle facoltà dell'animo che costituiscono il genio

Si dice di certi prodotti, dai quali ci si aspetta che si dimostrino almeno in parte arte bella, che sono senza *spirito*, sebbene, per quanto riguarda il gusto, non si trovi in essi nulla da biasimare. Una poesia può essere davvero graziosa ed elegante, ma è senza spirito. Una storia è precisa e ordinata, ma senza spirito. Un discorso ufficiale è rigoroso e nello stesso tempo squisito, ma senza spirito. Molte conversazioni non sono prive di divertimento, eppure sono senza spirito; perfino di una donna si dice, sì, che è carina, affabile e garbata, ma senza spirito. E dunque: che cosa s'intende qui per spirito?

* Nota di P. Giordanetti.

Spirito, nel suo significato estetico, si dice il principio vivificante dell'animo. Ciò però per cui questo principio vivifica l'anima, la materia che a quel fine esso adopera, è ciò che dà impulso, conformemente a scopi, alle forze dell'animo, cioè le pone in un gioco che si mantiene da se stesso e anzi incrementa, a quel fine, le forze stesse.

Ora, sostengo che questo principio non è nient'altro che la facoltà dell'esibizione di *idee estetiche*; ma per idea estetica intendo quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione a pensare molto, senza che però un pensiero determinato, cioè un *concetto*, possa esserle adeguato, e che di conseguenza nessun linguaggio può completamente raggiungere e rendere comprensibile all'intelletto. Si vede facilmente che essa è il correlato (*pendant*) di un'*idea della ragione*, che è viceversa un concetto cui non può essere adeguata alcuna *intuizione* (rappresentazione dell'immaginazione).

L'immaginazione (in quanto facoltà conoscitiva produttiva) è infatti molto potente nella creazione, per così dire, di un'altra natura a partire dalla materia che le dà la natura reale. Noi ci intratteniamo con essa, quando l'esperienza ci appare troppo consueta, e la trasformiamo pur sempre, è vero, secondo leggi analogiche, ma anche secondo principi che sono molto più elevati e risiedono nella ragione (e che ci sono tanto naturali quanto quelli per mezzo dei quali l'intelletto coglie la natura empirica); e in ciò sentiamo la nostra libertà dalla legge dell'associazione (che è inerente all'uso empirico di quella facoltà), secondo la quale ci è, sí, prestata dalla natura la materia, ma questa può essere elaborata da noi in qualcosa di affatto diverso, vale a dire in qualcosa che oltrepassa la natura.

Si possono chiamare *idee* tali rappresentazioni dell'immaginazione perché, da una parte, almeno tendono a qualcosa che sta al di là dei confini dell'esperienza e così cercano di approssimarsi a un'esibizione dei concetti della ragione (delle idee intellettuali), ciò che dà loro l'apparenza di una realtà oggettiva; e dall'altra parte, e principalmente, perché a esse, in quanto intuizioni interne, nessun concetto può essere completamente adeguato. Il poeta osa presentare sensibilmente idee razionali di esseri invisibili, il regno dei beati, l'inferno, l'eternità, la creazione, e simili, o anche ciò che ha, sí, esempi nell'esperienza, per esempio la morte, l'invidia e tutti i vizi, così come l'amore, la gloria, e simili; ma al di là dei limiti dell'esperienza, per mezzo di un'immaginazione che emula i preludi della ra-

gione nel raggiungimento di un massimo, con una compiutezza di cui non si trova esempio nella natura; ed è proprio nell'arte della poesia che si può manifestare nella sua intera misura la facoltà delle idee estetiche. Ma questa facoltà, considerata per se stessa, è propriamente solo un talento (dell'immaginazione).

Ora, quando a un concetto è sottoposta una rappresentazione dell'immaginazione che appartiene alla sua esibizione ma per se stessa dà occasione a pensare tanto che non si lascia mai comprendere in un concetto determinato, e quindi estende esteticamente il concetto stesso in modo illimitato, allora l'immaginazione è creatrice e mette in moto la facoltà delle idee intellettuali (la ragione), in modo tale che in occasione di una rappresentazione si pensa (il che appartiene in effetti al concetto dell'oggetto) più di quanto in essa possa essere appreso e reso distinto.

Quelle forme che non costituiscono l'esibizione stessa di un concetto dato, ma esprimono soltanto, come rappresentazioni secondarie dell'immaginazione, le conseguenze che vi si collegano e l'affinità di quel concetto con altri concetti, si chiamano *attributi* (estetici) di un oggetto, il cui concetto, in quanto idea della ragione, non può essere esibito adeguatamente. Così l'aquila di Giove con il fulmine negli artigli è un attributo del potente re del cielo, e il pavone della splendida regina del cielo. Essi rappresentano non, come gli *attributi logici*, ciò che della sublimità e maestà della creazione sta nei nostri concetti, ma qualcosa d'altro, che dà occasione all'immaginazione di diffondersi su una quantità di rappresentazioni affini, che fanno pensare più di quanto si possa esprimere in un concetto determinato mediante parole e danno un'*idea estetica* che serve, in luogo di un'esibizione logica, a quell'idea della ragione, ma propriamente per vivificare l'animo, aprendogli la vista su un campo di rappresentazioni affini a perdita d'occhio. L'arte bella non fa ciò solo nella pittura o nella scultura (in cui il nome di attributi viene comunemente usato); anche l'arte della poesia e l'eloquenza traggono lo spirito che vivifica le loro opere soltanto dagli attributi estetici degli oggetti, che affiancano quelli logici e danno un impulso all'immaginazione per far così pensare, sebbene in modo inesplorato, più di quanto si lasci comprendere in un concetto e quindi in una espressione linguistica determinata. Per brevità debbo limitarmi solo a pochi esempi.

Quando il grande re si esprime così in una sua poesia: «Al-

lontaniamoci dalla vita senza lamenti e senza qualcosa da rimpiangere, lasciandoci alle spalle il mondo colmo ancora di buone azioni. Così il sole, dopo aver compiuto il suo corso diurno, diffonde ancora una dolce luce in cielo; e gli ultimi raggi che esso manda per l'aria sono i suoi ultimi sospiri per il bene del mondo», egli vivifica, ancora alla fine della vita, la sua idea razionale di disposizione d'animo cosmopolitica mediante un attributo che l'immaginazione associa (nel ricordo di tutte le cose piacevoli di una bella giornata d'estate trascorsa, che una serata serena ci richiama nell'animo) a quella rappresentazione e che suscita una quantità di sensazioni e rappresentazioni secondarie, per le quali non si trova espressione. D'altra parte perfino un concetto intellettuale può servire, inversamente, come attributo di una rappresentazione dei sensi e così vivificare quest'ultima mediante l'idea del soprasensibile, ma solo in quanto è usato a questo scopo l'estetico che è soggettivamente inerente alla coscienza del soprasensibile. Così per esempio dice, descrivendo un bel mattino, un certo poeta: «Il sole sorse come la pace sorge dalla virtù». La coscienza della virtù, se ci si pone anche solo col pensiero al posto di un virtuoso, diffonde nell'animo una quantità di sentimenti sublimi e pacificanti, aprendo una prospettiva senza confini su un futuro felice che nessuna espressione, che sia adeguata a un concetto determinato, raggiunge completamente.

In una parola: l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata a un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è connessa a una molteplicità di rappresentazioni parziali tale che non può essere trovata per quell'idea un'espressione che designi un concetto determinato, e che quindi fa aggiungere a un concetto, nel pensiero, molto di indicibile, il cui sentimento vivifica le facoltà conoscitive e connette con il linguaggio, quale semplice lettera, lo spirito.

Dunque le facoltà dell'animo, la cui unione (in un certo rapporto) costituisce il *genio*, sono immaginazione e intelletto. Ma poiché, nell'uso dell'immaginazione in vista della conoscenza, l'immaginazione è sottoposta alla costrizione dell'intelletto e alla limitazione di essere adeguata al suo concetto; e tuttavia dal punto di vista estetico l'immaginazione è libera, al fine di fornire, ma in modo non ricercato, oltre a quel consenso con il concetto una copiosa e inespressa materia all'intelletto, che questo, nel suo concetto, non prendeva in considerazione, e che però applica non tanto ogget-

tivamente, per la conoscenza, quanto soggettivamente, per vivificare le facoltà conoscitive, e quindi indirettamente anche le conoscenze; allora il genio consiste propriamente in quel felice rapporto, che nessuna scienza può insegnare e nessuna diligenza può far imparare, nel rinvenire idee per un concetto dato e per altro verso nell'indovinare per esse l'*espressione* mediante la quale la disposizione dell'animo così provocata, quale accompagnamento di un concetto, possa essere comunicata ad altri. Quest'ultimo talento è propriamente quello che si dice spirito, poiché esprimere e rendere universalmente comunicabile l'indicibile dello stato dell'animo in una certa rappresentazione, si tratti di un'espressione del linguaggio o della pittura o della plastica, richiede la capacità di afferrare il gioco rapido e fugace dell'immaginazione e di unirlo in un concetto (che appunto perciò è originale e nello stesso tempo dischiude una nuova regola che non ha potuto essere derivata da principi o esempi precedenti), il quale si lasci comunicare senza costrizione di regole.

Fra genio e moralità permane una differenza netta: si deve sottolineare che Kant non si rende responsabile di alcun indebito inserimento della morale, qualora la si intenda nel suo aspetto più esteriore e coercitivo, nell'ambito dell'arte bella e dell'espressione bella del brutto; il dovere per il dovere non soffoca il libero esprimersi del genio. Nella prima nota al paragrafo 57 il genio è però esplicitamente ricondotto a un fondamento morale e anche il concetto di idea estetica è ora riformulato sotto questo aspetto; solo ora la teoria dell'espressione estetica del sublime può dirsi conclusa. Già dai paragrafi precedenti sappiamo che il genio è la facoltà delle idee estetiche, che da ciò dipende il fatto che nei prodotti del genio sia la natura del soggetto e non uno scopo deliberato a dare una regola all'arte. Sappiamo anche che la definizione del genio in base alla natura del soggetto dipende strettamente dal fatto che il bello può essere oggetto di giudizi non già fondati su concetti, ma sul rapporto armonico tra immaginazione e intelletto. Se il gusto non è ridicibile a concetti, ne consegue che neppure l'arte può derivare da regole o precetti; essa deve dunque scaturire da ciò che non può essere ricondotto a regole o concetti; la natura del soggetto, che si esprime nel genio, è dunque il fondamento dell'espressione artistica sublime.

Ora, però, si compie un passaggio ulteriore: il genio è la facoltà delle idee estetiche nei cui prodotti non uno scopo deliberato ma la natura del soggetto dà la regola all'arte esclusivamente perché la natura del soggetto si rivela il sostrato sovrasensibile di tutte le sue facoltà. La spiegazione del genio è ricondotta all'idea del sostrato sovrasensibile; all'interprete si pone il problema di cercare di determinare che cosa significhi questo passaggio. Che cosa intende Kant con il termine sostrato sovrasensibile? La natura del soggetto, egli di-

ce, è, nel genio, il sostrato sovrasensibile di tutte le sue facoltà, il quale sostrato, non potendo essere colto da concetti intellettuali, sfugge alla ragione pura speculativa o teoretica. Esso è definito in negativo come qualcosa che supera le possibilità della ragione speculativa, dei concetti dell'intelletto; in positivo è ciò in riferimento a cui il rendere armoniche tra loro tutte le nostre facoltà conoscitive è lo scopo ultimo dato alla nostra natura mediante l'intelligibile.

Cerchiamo ora di spiegare quest'ultima definizione. È con il riferimento all'idea di un sostrato sovrasensibile delle facoltà che si colloca come principio mediatore tra natura e libertà, tra regno dell'essere, oggetto della conoscenza e regno del dovere, oggetto della morale, che è compiuta la fondazione della teoria della bella rappresentazione di oggetti brutti in natura. Essa non può prescindere dal riferimento costitutivo all'idea morale della libertà e al suo corrispettivo soggettivo, il sentimento morale. Solo passando per l'ambito della moralità l'espressione del sublime ottiene la propria fondazione: il genio è dunque la facoltà di rendere sensibile tanto il sovrasensibile dato nelle idee della libertà, dell'immortalità e dell'esistenza di Dio quanto tutto ciò che ne costituisce l'opposto, come il vizio, negazione della libertà, il regno infernale in cui l'immortalità svanisce, Satana, l'angelo che a Dio si ribella e perciò sprofonda nelle tenebre. Da ammiratore e profondo conoscitore di Milton e della teoria di Burke Kant ha di fronte a sé il *Paradise Lost*.

Poiché nella filosofia trascendentale abbiamo tanto spesso l'occasione di distinguere idee da concetti intellettuali, può essere utile introdurre espressioni tecniche adeguate alla loro differenza. Credo che non si avrà nulla in contrario se ne propongo qualcuna. Idee, nel significato più generale, sono rappresentazioni riferite a un oggetto secondo un certo principio (soggettivo o oggettivo), in quanto però esse non possono mai diventare una conoscenza. Esse sono riferite o a un'intuizione secondo un principio semplicemente soggettivo dell'accordo delle facoltà conoscitive tra di loro (dell'immaginazione e dell'intelletto), e allora si definiscono *estetiche*, oppure a un concetto secondo un principio oggettivo, e tuttavia non possono mai fornire una conoscenza dell'oggetto, e si dicono idee razionali; nel qual caso il concetto è un concetto *trascendente* che è diverso da un concetto intellettuale cui può sempre essere sottoposta un'esperienza a esso corrispondente in modo adeguato e che, perciò, si dice *immanente*.

Un'*idea estetica* non può diventare una conoscenza perché è un'*intuizione* (dell'immaginazione) per la quale non si può mai trovare un concetto adeguato. Un'*idea razionale* non può mai diventare una conoscenza perché contiene un *concetto* (del sovrasensibile) cui

non può mai essere data un'intuizione adeguata.

Ora, credo che si possa definire l'idea estetica rappresentazione *inesponibile* dell'immaginazione e l'idea razionale invece concetto *indimostrabile* della ragione. Di entrambe si presuppone che, certo, siano prodotte non del tutto senza fondamento, ma (secondo la precedente definizione dell'idea in generale) conformemente a certi principi delle facoltà conoscitive cui esse competono (quella conformemente a principi soggettivi, questa a principi oggettivi).

I *concetti intellettuali* debbono, come tali, essere sempre dimostrabili (se con dimostrare s'intende, come nell'anatomia, semplicemente l'*esibire*); vale a dire, l'oggetto loro corrispondente deve poter essere sempre dato nell'intuizione (pura o empirica), poiché solo in tal modo possono diventare conoscenze. Il concetto di *grandezza* può essere dato nell'intuizione spaziale a priori, per esempio di una linea retta, e così via; il concetto di *causa* nell'impenetrabilità, nell'urto dei corpi, e così via. Quindi entrambi possono essere attestati da un'intuizione empirica, cioè il loro pensiero può essere presentato (dimostrato, indicato) in un esempio; e questo deve poter accadere: in caso contrario non si è certi se il pensiero non sia vuoto, cioè senza alcun oggetto.

Nella logica ci si serve comunemente delle espressioni dimostrabile e indimostrabile solo in riferimento alle *proposizioni*, laddove le proposizioni dimostrabili potrebbero essere meglio designate con la denominazione di proposizioni certe in modo solo mediato e le altre con quella di *immediatamente certe*, poiché la filosofia pura ha anche proposizioni di ambedue i tipi, se con esse si intendono proposizioni vere passibili di prova e non passibili di prova. Ma a partire da principi a priori essa, in quanto filosofia, può, sì, provare, ma non dimostrare, se non ci si vuole allontanare del tutto dal significato della parola, secondo la quale dimostrare (*ostendere, exhibere*) vuol dire tanto quanto esibire nello stesso tempo il suo concetto nell'intuizione (sia nel provare sia anche solo nel definire): il che, se l'intuizione è a priori, significa costruirlo e, se invece è empirico, resta ugualmente la presentazione dell'oggetto mediante cui è assicurata al concetto realtà oggettiva. Così si dice di un anatomista che egli dimostra l'occhio umano quando rende intuibile mediante la dissezione di quest'organo il concetto che ha già esposto discorsivamente.

In conseguenza di ciò il concetto razionale del sostrato sopra-

sensibile di tutti i fenomeni in generale oppure di ciò che deve essere posto a fondamento del nostro libero arbitrio in riferimento a leggi morali, cioè della libertà trascendentale, è già secondo la sua specie un concetto indimostrabile e un'idea razionale, e la virtù invece lo è secondo il grado, ch  al primo non pu  essere dato nulla, secondo la qualit , di corrispondente nell'esperienza, mentre nel caso della virt  nessun prodotto d'esperienza di quella causalit  raggiunge il grado che l'idea della ragione prescrive come regola.

Come in un'idea della ragione l'*immaginazione*, con le sue intuizioni, non raggiunge il concetto dato, cos  in un'idea estetica l'*intelletto*, mediante i suoi concetti, non raggiunge mai l'intera intuizione interna che l'immaginazione connette a una rappresentazione data. Ora, poich  riportare una rappresentazione dell'immaginazione a concetti non significa altro che *esporla*, l'idea estetica pu  essere detta una rappresentazione *inesponibile* di essa (nel suo libero gioco). Avr  occasione in seguito di aggiungere ancora qualcosa su questo tipo di idee; ora osservo solo che entrambi i tipi di idee, sia le idee razionali, sia quelle estetiche, devono avere i loro principi, e precisamente entrambe nella ragione, le prime in principi oggettivi, le seconde in principi soggettivi del suo uso.

Di conseguenza si pu  definire il "genio" anche mediante la facolt  delle *idee estetiche*, e in tal modo   indicata al tempo stesso la ragione per cui in prodotti del genio la natura (del soggetto), non uno scopo deliberato d  la regola all'arte (alla produzione del bello). Infatti, poich  il bello deve essere giudicato non secondo concetti, ma secondo la disposizione conforme a scopi dell'immaginazione all'accordo con la facolt  dei concetti in genere, non regole e precetti, ma solo ci  che nel soggetto   semplicemente natura, e tuttavia non pu  essere raccolto sotto regole o concetti, vale a dire il sostrato soprasensibile di tutte le sue facolt  (che nessun concetto intellettuale raggiunge), e quindi, ci  in riferimento a cui il rendere armoniche tra loro tutte le nostre facolt  conoscitive   lo scopo ultimo dato alla nostra natura mediante l'intelligibile, pu  servire da criterio soggettivo di quella conformit  a scopi, estetica ma incondizionata, nelle belle arti, che deve avanzare la legittima esigenza di dover piacere a ciascuno. Solo cos    inoltre possibile che un principio soggettivo e tuttavia universalmente valido possa costituire il fondamento a priori di questa conformit  a scopi cui non pu  essere prescritto alcun principio oggettivo.

Precisata la definizione dell'arte bella e del genio, Kant delinea una tripartizione fra le arti avvalendosi di un ragionamento per analogia. Gli esseri umani esprimono e comunicano non solo i loro concetti, ma anche le loro intuizioni e le loro sensazioni grazie alla parola, al gesto, al tono, ovvero con l'articolazione, la gesticolazione e la modulazione; analogamente, le arti belle, che danno espressione alle idee estetiche, possono essere suddivise in arti della parola, come poesia ed eloquenza, arti del gesto, come le arti figurative, e arti del suono, come la musica e l'arte dei colori. Certo, questo abbozzo di una possibile divisione delle arti belle non dovrà essere considerato, ammonisce Kant, una vera e propria teoria, ma uno degli svariati tentativi che è lecito e al contempo doveroso compiere.

Vi è, infatti, anche una seconda possibilità di suddivisione a carattere dicotomico: l'arte bella può essere articolata al suo interno secondo l'espressione dei pensieri oppure delle intuizioni e l'espressione delle intuizioni, a sua volta, nell'espressione della loro forma oppure della loro materia. Kant non si sofferma però su questo secondo criterio, esaminato nel corso delle lezioni di antropologia.

Il paragrafo 52 propone un ulteriore accostamento tra la creazione artistica geniale e il sublime. Sia la bellezza naturale sia la bellezza artistica possono essere definite «espressione di idee estetiche»; mentre però nell'arte bella l'idea estetica presuppone il nesso con un concetto dell'oggetto, nella bellezza naturale è sufficiente la riflessione su un'intuizione data a risvegliare e a comunicare l'idea estetica di cui l'oggetto è l'espressione. Mentre nel paragrafo 42 la bellezza naturale è un linguaggio cifrato della natura interpretabile solo grazie a un interesse intellettuale, ora si chiarisce che questo linguaggio esprime idee estetiche, non solo idee intellettuali.

Se nei paragrafi 14 e 51 si è posto l'elemento essenziale dell'arte bella nella forma, ora non si discorre più soltanto della forma in sé che può essere oggetto di un giudizio di gusto puro, ma della forma come fondamento della cultura; la forma soltanto rende possibile la cultura, nella quale si comprende sia l'incremento delle facoltà conoscitive sia lo sviluppo di idee morali, in un processo di formazione che non si realizza necessariamente nella società, poiché né la cultura né il gusto sono favoriti, come vorrebbero i fautori dell'empirismo estetico, dalla socievolezza.

La cultura presuppone in noi un nesso con le idee estetiche le quali a loro volta sono in relazione con idee morali; per diventare cultura la forma deve essere posta in rapporto con idee estetiche e deve rifiutare come suo unico fine la distrazione volta ad allontanare la scontentezza di sé. Queste considerazioni valgono sia per il canto, in cui la poesia può essere abbinata alla musica, sia per la danza, in cui i suoni musicali sono combinati con le figure e con il loro movimento nello spazio, sia per un oratorio in cui vi può essere un predominio del momento artistico sulla bellezza. L'arte diventa l'elemento fondamentale nel quale si unificano i due tipi diversi del piacere [*Wohlgefallen*] per il bello e per il sublime; le arti sono, dunque, belle e sublimi al tempo stesso; la

fondazione tanto della creazione quanto del giudizio è resa possibile grazie all'ineliminabile riferimento a idee morali.

L'unione delle belle arti in un unico prodotto

L'eloquenza può essere connessa a una rappresentazione pittorica, sia dei suoi soggetti sia degli oggetti, in un'*opera teatrale*; la poesia alla musica nel *canto*; questo nello stesso tempo a una rappresentazione pittorica (teatrale) in un'*opera lirica*; il gioco delle sensazioni di una musica al gioco delle figure nella *danza*, e così via. Anche la rappresentazione del sublime, in quanto rientra nell'arte bella, si può unire con la bellezza in una *tragedia in versi*, in un *poema didascalico*, in un *oratorio*; e in questo legame l'arte bella è ancora più artistica; se sia, però, anche più bella (per il fatto che vi si intrecciano tipi tanto numerosi e diversi di compiacimento [*Wohlgefallen*]) può essere messo in dubbio in alcuni di questi casi. Tuttavia, in ogni arte bella l'essenziale consiste nella forma conforme a scopi per l'osservazione e per il giudizio, in cui il piacere è insieme cultura e dispone lo spirito alle idee, e quindi lo rende ricettivo a parecchi di quei piaceri e intrattenimenti, e non nella materia della sensazione (nell'attrattiva oppure nell'emozione), in cui si mira semplicemente al godimento, che non lascia nulla di permanente nell'idea, ottunde lo spirito, rende poco a poco l'oggetto nauseante e l'animo scontento di se stesso e dipendente dall'umore a causa della coscienza della sua disposizione, che è, nel giudizio della ragione, contraria a scopi.

Se le belle arti non si connettono in qualche modo a idee morali, le quali, soltanto, comportano un compiacimento autonomo, questo è il loro destino finale. Esse servono allora solo alla distrazione, di cui si ha sempre tanto più bisogno quanto più ce ne si avvale per scacciare la scontentezza dell'animo con se stesso, per il fatto che ci si rende ancora più inutili e più scontenti di sé. In genere le bellezze della natura sono le più adatte a quel primo intento, se ci si è abituati precocemente a osservarle, giudicarle e ammirarle⁵⁶.

⁵⁶ I passi sono tratti da Kant 2001, § 49, pp. 201-207; § 57, pp. 240-243; § 52, pp. 218-219. Tr. it. di P. Giordanetti.

1.13. FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING.

INFORMITÀ DELLA FORMA E FORMA DELL'INFORME *

Nei pensatori dell'idealismo la trattazione del tema del sublime genera due ordini di problemi: quello della collocazione concettuale del sublime all'interno di una visione di sistema, tipica, anche se con diversi accenti, sia di Hegel che di Schelling; quello della modalità espressiva del sublime.

Gli esiti e i risultati della trattazione del tema del sublime hanno un forte punto di convergenza: il sublime, affrontato da Hegel e da Schelling a partire da un inevitabile confronto con la trattazione kantiana, viene svolto da entrambi i pensatori sul piano del *simbolo*. Se Hegel parlerà esplicitamente di «simbolica del sublime», indicando nel simbolo l'unico mezzo per esporre un ordine di concettualità che patisce l'inadeguatezza dell'espressione con mezzi i finiti dell'arte, Schelling colloca il sublime sullo stesso piano dell'Assoluto e della dimensione incondizionata, trattandolo congiuntamente al tema dell'identità della forma, intesa come dimensione di conoscenza determinata dalle facoltà dell'intelletto, contrapposta al caos delle forme, che apparentemente sembra perdere i tratti della distinzione conoscitiva delle singole forme, ma che va compreso come un «luogo» originario e mitico, a cui si accede per via intuitiva, in cui tutte le forme sono contenute.

L'assunto kantiano e la sua concezione del sublime come estensione abissale, sublime matematico o sublime dinamico, tutte declinazioni di un più generale concetto del sublime che Kant ben sintetizza in questa formula contenuta nella *Critica del Giudizio*: «Il vero contenuto del sublime non può essere contenuto in nessuna forma sensibile, ma concerne solo le idee della ragione, le quali, sebbene non sia possibile nessuna rappresentazione loro adeguata, anzi, proprio per questa sproporzione che si può rappresentare sensibilmente, vengono destate ed evocate nel nostro animo»⁵⁷, è il presupposto della trattazione del sublime da parte dei filosofi dell'idealismo. All'interno della riflessione estetica dei due maggiori pensatori dell'idealismo, Schelling e Hegel, il tema del sublime occupa un posto di rilievo, che viene formulandosi in riferimento alla riflessione di Kant e di Schiller.

Rifacendosi al significato moderno del termine, sulla scorta della traduzione tedesca, *das Erhabene*, il sublime (*sub-limine*) è ciò che oltrepassa, che si eleva al di sopra dei limiti umani e che rimanda all'assoluto, all'elevatezza irraggiungibile con mezzi umani. Il tentativo di esprimere il sublime costituisce pertanto una minaccia di cadere in una «contraddizione» logica e ontologica, che con modalità e accenti diversi i due pensatori cercano di evitare, attribuendo al sublime una posizione e un ruolo coerente all'interno dei loro sistemi filosofici.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) tocca il tema del subli-

* Nota di F. Viganò.

⁵⁷ Kant 1994, p. 94.

me principalmente in due opere che si collocano nel cosiddetto periodo «estetico» della sua riflessione, il *Sistema dell'idealismo trascendentale* del 1800 e la *Filosofia dell'Arte* del 1802-5. Concettualmente il sublime deve essere accostato a una serie di nozioni centrali nel pensiero di Schelling: quella di *Assoluto*, dimensione incondizionata e caricata di valore fondativo, quella di *intuizione intellettuale*, strumento metodico che Schelling, diversamente da Kant che notoriamente aveva bandito ogni intuizione che non fosse di tipo sensibile, concepisce come l'«organo del pensiero trascendentale», dotata di capacità produttiva e non meramente riproduttiva, strumento capace di sostenere il pensiero contraddittorio e pertanto unico mezzo con cui esplorare i terreni della contraddittorietà del sapere, come l'Assoluto e il sublime stesso. Rispetto alla distinzione kantiana di bello e sublime, che corrispondevano a due ambiti distinti e a due diversi tipi di piacere, Schelling si allinea alla posizione sostenuta da Johann Gottfried Herder che, nel suo trattato di estetica *Kalligone* (1800), contestava proprio l'opposizione tra bello e sublime, proponendo invece una sostanziale parentela tra i due concetti che andavano piuttosto concepiti come due gradi differenti della stessa categoria estetica. Schelling colloca il sublime in stretta connessione con il tema della produzione estetica che egli concepisce sulla base di un sintagma filosofico caratteristico del suo pensiero, quello dell'azione di forze contrapposte – quella conscia e quella inconscia – che fungono da motori del fare artistico che viene determinato a seconda del prevalere di una forza sull'altra.

Nel *Sistema dell'idealismo trascendentale*, opera che compendia nella forma di sistema diversi aspetti trattati fino a quel momento separatamente, la filosofia della natura, la filosofia della coscienza, la riflessione trascendentale e la concezione dell'arte, l'arte e il fare artistico assumono un ruolo determinante come è testimoniato nella parte finale del *Sistema*, la cosiddetta chiusa estetica che conclude il percorso di esposizione della storia dell'autocoscienza. Dopo aver messo in risalto la superiorità della poesia, «oceano universale» da cui tutte le scienze e la filosofia stessa sono scaturite, e dell'arte, definita come «chiave di volta del sistema» ed elemento di conciliazione tra la parte soggettiva e conscia e quella oggettiva e inconscia, il sublime viene spiegato proprio in relazione al tema dello scioglimento della contraddizione tra elemento conscio ed elemento inconscio del fare artistico: così Schelling spiega che la contraddizione, che sorge per la compresenza di un elemento inconscio e di una parte consapevole dell'agire artistico, è colta solo a livello dell'oggetto, che nell'appartenere all'ordine del finito non può contenere un elemento infinito; attraverso l'intuizione intellettuale invece, che è in grado di accedere all'Assoluto e alla dimensione incondizionata, la contraddizione si scioglie in quanto il fare artistico, che adotta il meccanismo dell'intuizione intellettuale, procede attraverso l'intuizione estetica che all'interno del prodotto artistico rende oggettiva la cooperazione geniale delle due componenti, l'applicazione della regola e la conoscenza tecnica (la *Kunst*) e l'immaginazione creativa e inventiva (la *Poesie*) dell'artista. Nel fare artistico la distinzione tra bello e sublime viene at-

tenuata proprio in ragione della comune radice di provenienza, la contraddizione conscio-inconscio che fa dire a Schelling: «il vero e assoluto è sempre anche sublime, il sublime (se è vero) è anche bello»⁵⁸.

Dalla distinzione di diversi livelli di accesso alle condizioni di intelligibilità, consegue anche una precisa distinzione tra prodotti dell'arte e prodotti della natura: il principio della produzione artistica sopra descritto emerge come norma superiore rispetto alla produttività organica, fino a diventare un metro di valutazione per la stessa bellezza naturale.

Nella *Filosofia dell'arte*, il rapporto tra bello e sublime viene ulteriormente ripreso e approfondito nella direzione indicata da Schiller di una distinzione basata su un principio più quantitativo che qualitativo, e in correlazione alla concezione sistematica dell'in-formazione dell'infinito nel finito che sta al centro di quest'opera di Schelling. Rispetto alla trattazione del *Sistema*, nella *Filosofia dell'arte* la dialettica bello/sublime viene specificata nei termini di un rapporto di confluenza dell'uno nell'altro, e quindi di una loro sostanziale equivalenza all'interno di una dimensione che comprende i due livelli di informazione reciproca di finito e infinito. La questione dell'espressione del sublime viene tematizzata come possibilità dell'espressione formale, dell'aver forma che si contrappone al caos dell'informe. La distinzione tra i due termini, pur intesi come gradi diversi dell'in-formazione, riconduce il bello alla forma e all'intelligibilità, mentre l'informe rimane apparentemente inintelligibile e collegato al sublime. Il bello viene definito come informazione del finito nell'infinito, mentre il sublime ne è l'inverso. In linea con quanto già tematizzato precedentemente, Schelling continua ad accostare il sublime alla dimensione dell'assoluto, e nella *Filosofia dell'arte*, che si focalizza sul tema del dar forma ai diversi gradi del conoscere a riguardo del sublime, come informazione dell'infinito nel finito, viene fatta corrispondere sia la «forma suprema» sia «l'assoluta informità»: nella sublimità, come dimensione incondizionata e assoluta, forma e informe sostanzialmente si equivalgono, la forma sublime risulta essere quella forma che non è contaminata dai limiti della finitezza e perciò dai limiti della forma stessa. Il sublime, giusto il gioco di parole, è forma dell'informe e informità della forma. Riprendendo la modalità d'accesso alla dimensione assoluta delineata nel *Sistema*, è ancora mediante l'intuizione intellettuale – ed estetica – che il sublime può essere intuito. L'intuizione del sublime conduce alla scoperta della totale libertà e incondizionatezza delle forme, che rinvia allo schilleriano «caos dei fenomeni», dando a esso il valore assoluto di una sovradeterminazione formale che precede ogni individuazione formale.

Schelling differenzia a questo proposito il sublime naturale da quello morale. Il sublime naturale viene ricondotto propriamente a ciò che è informe, o, come suo equivalente, assolutamente formato. Questo è il caso in cui il sublime come forma di infinito si immette nel finito «senza essere toccato dai limiti di quest'ultimo», mantenendo dunque le sue caratteristiche di vera infini-

⁵⁸ Schelling 1986, p. 621.

tà. Un esempio di questo tipo di sublimità è dato dalle figure mitologiche di Giunone o di Zeus, forme che rappresentano l'illimitato, e dunque l'informe.

Il secondo tipo di sublimità, quella morale, incarnata nella figura dell'eroe tragico che trionfa moralmente sulle forze avverse di un destino che non può essere sconfitto, si riconduce invece alla scomparsa del soggetto che viene in un certo senso assorbito dall'oggetto: l'eroe tragico soccombe al destino per il prevalere di un fato che si fa decorso storico, in questo senso per una oggettività che finisce per inglobare il soggetto.

Carattere del prodotto artistico

a) L'opera d'arte ci riflette l'identità dell'attività artistica cosciente e dell'inconscia. Ma l'antitesi tra queste due attività è infinita e vien tolta senza il minimo concorso della libertà. Il carattere fondamentale dell'opera d'arte è dunque una infinità inconscia (sintesi di natura e libertà). Sembra che l'artista abbia nell'opera sua, all'infuori di quanto vi ha messo con palese intenzione, rappresentata istintivamente quasi un'infinità, che nessun intelletto finito è capace di sviluppare interamente. [...] Così è di ogni vera opera d'arte, in quanto ciascuna, come se vi fosse un'infinità d'intenzioni, è capace di un'interpretazione infinita, dove non si può ben dire se quest'infinità si sia trovata nell'artista medesimo, o si trovi soltanto nell'opera d'arte. Invece nel prodotto, che non fa se non simulare il carattere dell'opera d'arte, intenzione e regola si trovano alla superficie ed appaiono così limitate e circoscritte, che il prodotto non è altro se non la fedele riproduzione della cosciente attività dell'artista ed è addirittura un oggetto solamente per la riflessione, ma non per l'intuizione, la quale ama profundarsi nell'intuito e soltanto sull'infinito può riposare.

b) Ogni produzione estetica muove dal sentimento di una infinita contraddizione, dunque anche il sentimento che accompagna il compimento dell'opera d'arte dev'essere il sentimento di una pacificazione consimile, e questo sentimento deve anche passare a sua volta nella stessa opera d'arte. L'espressione esterna dell'opera d'arte è dunque l'espressione della calma e della serena grandezza, persino ove andrebbe espressa la tensione più alta del dolore o della gioia.

c) Ogni produzione estetica muove da una scissura in sé infinita tra le due attività, le quali in ogni libero produrre sono separate. Ma poiché queste due attività debbono essere rappresentate come unite nel prodotto, così, per mezzo di questo, l'infinito sarà espres-

so in modo finito. Ma l'infinito espresso in modo finito è la bellezza. Il carattere fondamentale di ogni opera d'arte, che in sé comprende i due precedenti, è dunque la bellezza, e senza la bellezza non vi è opera d'arte. Poiché, sebbene vi siano opere d'arte sublimi, e bellezza e sublimità siano per un certo rispetto contrapposte, potendo, per es., una scena naturale esser bella, senza perciò essere sublime, e viceversa, pure l'antitesi tra bellezza e sublimità è siffatta, che ha luogo solo relativamente all'obbietto, non relativamente al subbietto dell'intuizione, poiché la differenza tra l'opera d'arte sublime e la bella poggia sul solo fatto che, dov'è bellezza, la contraddizione infinita è tolta nell'obbietto stesso, mentre, dov'è sublimità, la contraddizione non è composta nell'obbietto stesso, ma accresciuta fino ad un grado, in cui si toglie involontariamente nell'intuizione, il che allora vale altrettanto che se fosse tolta nell'obbietto⁵⁹. Si può anche mostrare assai facilmente, che la sublimità riposa sulla medesima contraddizione su cui riposa altresì la bellezza, in quanto che, sempre che un obbietto vien chiamato sublime, si ammette per via dell'attività inconscia una grandezza ch'è impossibile ammettere nella coscienza; onde s'impegna l'Io in una lotta con se stesso, che può finir solo in una intuizione estetica da cui le due attività sian poste in armonia inaspettata, solo che l'intuizione la quale trovasi qui, non nell'artista, ma nel medesimo subbietto intuente, è affatto involontaria, mentre il sublime (ben altrimenti dal puro fantastico, il quale offre anch'esso alla forza immaginativa una contraddizione, che però non vale la pena di risolvere) mette in moto le forze tutte dell'animo per risolvere la contraddizione che minaccia tutta l'esistenza intellettuale.

Dedotti ora i caratteri dell'opera d'arte, è posta insieme anche in luce la differenza tra essa e tutti gli altri prodotti.

Infatti il prodotto artistico si differenzia dal prodotto della natura organica principalmente per questo, a) che l'essere organico rappresenta ancora indiviso ciò che la produzione estetica dopo la separazione ha unificato; b) che la produzione organica non esce dalla coscienza, dunque altresì non dall'infinita contraddizione, che

⁵⁹ Invece dell'ultimo passo, nel manoscritto: «Poiché, sebbene vi siano opere d'arte sublimi, e la sublimità soglia venir contrapposta alla bellezza, non vi è una vera e obbiettiva antitesi tra bellezza e sublimità; il vero e assoluto bello è sempre anche sublime, il sublime (se è vero) è anche bello».

è condizione della produzione estetica. Il prodotto della natura organica pertanto [se bellezza è assolutamente soluzione di un conflitto infinito] non sarà necessariamente anche bello; e, se è bello, la bellezza, giacché la sua condizione può essere pensata come non esistente in natura, apparirà meramente casuale, con il che si può spiegare l'interesse del tutto particolare per la bellezza naturale, non in quanto è bellezza in genere, ma in quanto è determinatamente bellezza naturale⁶⁰. [...]

Come sempre, anche qui la forma è il finito, ma con la precisazione che esso deve qui apparire come relativamente infinito, e, rispetto all'intuizione sensibile, come assolutamente vasto. Ma con ciò si è appunto negata la forma del finito, e comprendiamo così come proprio l'informe sia ciò che, con maggior immediatezza, diventa per noi sublime, cioè simbolo dell'infinito in quanto tale.

La forma, che venga distinta come forma, pone appunto perciò il finito come un particolare, ma il finito che ha da accogliere l'infinito deve per forza di cose essere, come simbolo, adeguato ad esso. Ciò può attuarsi in due modi: allorché il finito è assolutamente informe o allorché è assolutamente formato, in entrambi i casi, infatti, si tratta della stessa e identica cosa. Invero l'informità assoluta è la forma suprema e assoluta con la quale l'infinito si immette in un finito senza essere toccato dai limiti di questo. Ma proprio perciò la forma veramente assoluta, nella quale ogni limitazione è tolta come nelle figure di Giove, Giunone, ecc., sortisce anch'essa a sua volta per noi lo stesso effetto dell'informità assoluta.

La natura peraltro è sublime non solo nella vastità irraggiungibile dalla nostra capacità percettiva o nella sua violenza invincibile dalla nostra forza fisica, bensì in generale anche nel caos o, come Schiller si esprime, nella confusione dei suoi fenomeni.

Il caos è l'intuizione fondamentale del sublime, ché anche l'estensione troppo vasta per l'intuizione sensibile o la somma di forze cieche troppo violente per le nostre capacità fisiche noi le cogliamo, nell'intuizione, solo come caos, e solo così diventano per noi simbolo dell'infinito.

Quest'intuizione fondamentale del caos si trova anche nell'intuizione dell'assoluto. L'intima essenza dell'assoluto, in cui tutto è uno e l'Uno è tutto, è il caos originario stesso. Ma anche qui ritro-

⁶⁰ I passi sono tratti da Schelling 1990, pp. 293-295.

viamo appunto quell'identità di forma assoluta e informità, giacché quel caos insito nell'assoluto non è mera negazione della forma, bensì è informità entro la forma suprema e assoluta, ed è anche, viceversa, forma suprema e assoluta nell'informità: è forma assoluta perché in ciascuna forma sono presenti tutte le forme e in tutte ciascuna; è informità perché, proprio in quest'unità di tutte le forme, nessuna di esse viene distinta come particolare. [...]

In questa prospettiva si situa anche il sublime del carattere morale, segnatamente perché colui in cui esso si palesa può fungere da simbolo di tutta quanta la storia. Il medesimo mondo che, come natura, si trattiene ancora entro i limiti di leggi elastiche solo quel tanto necessario per consentire ancora al loro interno un'apparenza d'anarchia, sembra, come storia, aver depresso ogni legalità. Qui il reale si vendica e ritorna con tutta la sua rigida necessità, ma ritorna proprio per distruggere qui tutte le leggi che la libertà si dà, e mostrarsi così libero rispetto ad essa. Le leggi e le intenzioni umane non hanno qui valore di leggi per la natura, la quale, per servirmi ancora delle parole di Schiller, «getta con uguale indifferenza nella polvere sia le creazioni della sapienza che quelle del caso, e ogni cosa, sia essa importante o di poco conto, trascina via con sé verso un identico tramonto. Le opere più perfette, con tutto il faticoso lavoro che sono costate, essa le distrugge in un solo momento, e dal canto suo attende invece per secoli ad un'unica opera della stoltezza. Questa complessiva caduta della natura dalla regola dell'intelletto è (continua Schiller) ciò che direttamente palesa l'assoluta impossibilità di spiegare la natura stessa a sua volta mediante leggi naturali che vigono sì in essa, ma non per essa. Già questa semplice considerazione basta per indirizzare irresistibilmente l'animo oltre il mondo fenomenico e via da esso verso il mondo delle idee: oltre il condizionato verso l'incondizionato». Proprio perciò l'eroe tragico, che sopporta serenamente tutte le asprezze e le insidie del destino addensatesi sul suo capo, rappresenta nella propria persona quell'in sé, quell'incondizionato assoluto: certo del proprio piano, che nessun tempo realizza ma neanche distrugge, egli contempla, distaccato e sereno, il fluire impetuoso del corso del mondo. L'infelicità, che atterra ed annienta fisicamente il personaggio tragico, è elemento altrettanto necessario per il sublime etico quanto lo sono il conflitto delle forze naturali e lo strapotere della natura rispetto alla capacità di coglierla dei soli sensi, per il sublime naturale. [...]

Risulta ora sufficientemente chiarito in che misura il sublime sia informazione (*Einbildung*) dell'infinito nel finito, sempre che il finito stesso appaia come relativamente infinito (ché solo in questo caso il vero infinito viene distinto come tale), appaia cioè come relativamente infinito o alla conoscenza o alla forza fisica o anche alla forza d'animo, come avviene nella tragedia dove è vinto da quell'infinito che è il carattere morale.

Mi limiterò qui ad un'ultima osservazione a proposito del sublime, osservazione che segue direttamente da quanto sinora esposto e che è la seguente: solo nell'arte è sublime l'oggetto stesso; la natura invece non è sublime in se stessa, giacché in questo secondo caso l'atteggiamento o il principio mediante il quale il finito è adattato a simbolo dell'infinito si trova solo nel soggetto.

Nel sublime, s'è detto, l'infinito sensibile è vinto dal vero infinito. Nel bello il finito può di nuovo mostrarsi, e questo perché nel bello esso appare già sempre informato (*eingebildet*) nell'infinito. Là (nel sublime) il finito appare ancora, per così dire, come in rivolta contro l'infinito, sebbene in tal modo ne divenga il simbolo. Qui (nel bello) il finito è originariamente conciliato con l'infinito. Che questo debba essere il rapporto sussistente tra il bello e il sublime, nella misura in cui li si contrapponga l'uno all'altro, emerge anche d'altro canto, sempre ove li si contrapponga l'uno all'altro, da ciò che si è dimostrato a proposito del sublime. Onde appunto quanto segue.

Il sublime nella sua assolutezza comprende in sé il bello, così come il bello nella sua assolutezza comprende in sé il sublime

Ciò è già di per sé comprensibile per il fatto che il rapporto fra bello e sublime è identico a quello fra le due unità, ciascuna delle quali, nella sua assolutezza, comprende appunto in sé anche l'altra. Il sublime, ove non sia bello, non sarà appunto perciò neanche sublime, ma soltanto immane e bizzarro. Parimenti la bellezza assoluta deve sempre anche essere ad un tempo, in misura maggiore o minore, bellezza terribile. [...]

Da tutto ciò segue che quella fra il sublime e il bello non è un'opposizione qualitativa ed essenziale, ma solo quantitativa. La quantità maggiore o minore di bellezza o di sublime appartiene a sua volta di nuovo alla limitazione: Giunone = bellezza sublime; Minerva = sublime bello. Tuttavia la limitazione, quanto più concilia

l'infinito, tanto più puramente è bella.

Ma a causa dell'indifferenza di sublime e bello, anche la loro stessa definizione diventa relativa, sì che quello stesso che sotto un certo rispetto viene giudicato sublime (ad esempio l'immagine di Giunone), sotto un altro rispetto può invece apparire come bellezza contrapposta al sublime (così, ad esempio, Giunone se paragonata a Giove). Appare quindi chiaro che, in linea di principio e in qualsiasi ambito, non può esser detto bello qualcosa che per altro verso non sia anche sublime, e che appunto perciò, d'altro canto, in tutto ciò che generalmente è di per sé assoluto, bello e sublime compaiono entrambi indissolubilmente intrecciati ⁶¹.

1.14. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL. IL SIMBOLISMO DELLA SUBLIMITÀ *

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) tratta del sublime nelle *Lezioni di Estetica*, opera pubblicata postuma in tre volumi, nel 1835-38 da un allievo e storico dell'arte di Hegel, Heinrich Gustav Hotho. Il testo, che appare di grande compattezza e organicità, è il frutto di una collazione di appunti e lezioni, che Hegel maturo rielaborò in una teoria sistematica dell'arte, dopo aver debitamente attribuito un ruolo e uno spazio all'arte nell'ambito del suo sistema. Il riferimento rispetto a cui anche Hegel svolge la propria trattazione del tema del sublime rimane sempre l'*Analitica* kantiana a esso dedicata. Il tema del sublime nell'*Estetica* compare in stretta connessione con quello del simbolismo, per cui Hegel parlerà di simbolismo del sublime: vi sono affinità e diversità con la trattazione schellinghiana, anche per Hegel il sublime esprime l'Assoluto, e perciò è detto elevato, *erhaben* da cui *Erhabenheit*, al di sopra di ogni esistenza sensibile immediata. Anche per Hegel il problema è dunque se sia possibile per l'arte esprimere la sublimità all'interno dell'elemento sensibile. Giusta la definizione kantiana, il sublime è il «tentativo di esprimere l'infinito, senza trovare nel regno fenomenico nessun oggetto che risulti adeguato a tale rappresentazione», a differenza del bello per il quale la dimensione finita e quella infinita trovano un punto di conciliazione e adeguatezza in un concetto o in una forma che riesce a esprimerlo. Se il sublime è dunque ciò che non trova riscontro nella realtà sensibile immediata, esso può essere espresso solo da una forma d'arte «disincarnata»: non le arti figurative, la scultura, la pittura o l'architettura, ma solo la poesia, arte della parola, può esprimere il sublime

⁶¹ I passi sono tratti da Schelling 1986, pp. 148-50, 150-151.

* Nota di F. Viganò.

nella forma del simbolismo.

Kant tratta del sublime a partire da un punto di vista soggettivo (sia il bello sia il sublime sono sentimenti del soggetto) e si concentra perciò sull'effetto, il piacere negativo che il sublime provoca, e sull'opposizione tra bello e sublime, data proprio dall'elemento dell'inadeguatezza per cui nel bello prevale l'armonia e l'identità tra mezzo espressivo e concetto espresso, mentre nel sublime prevale l'inadeguatezza del mezzo espressivo che non riesce a raggiungere l'altezza del contenuto da esprimere. A differenza di Kant, Hegel non vede i due termini come contrapposti. Per Hegel la bellezza è apparenza sensibile dell'idea, in cui forma e idea coincidono in un'unità; ma la chiave entro cui concepire questi momenti espressivi è quella della dialettica, per cui l'unità del bello non viene data una volta e per sempre, ma viene data piuttosto la sua realizzazione attraverso diversi momenti dialettici, e uno di questi momenti, esattamente quello in cui il bello non si identifica pienamente con il suo concetto, è appunto il sublime. La sublimità è concepita come momento antitetico del bello, destinato a essere ulteriormente superato nella terza forma artistica, che storicamente Hegel identifica con l'arte classica. Considerato che il bello trova la sua concreta realizzazione nella storia dell'arte, in questo senso il sublime ne costituisce una fase storica, quella in cui prevale la separazione tra la forma e il significato, espressa appunto dalla struttura simbolica. Il sublime è espresso dunque da quella fase dell'arte simbolica che coincide per Hegel con la storia del sublime stesso: così gli esempi addotti da Hegel, la poesia panteistica e la poesia ebraica, sono i passi successivi di un processo di realizzazione e di cammino verso la sublimità. Il simbolo costituisce solo un espediente espressivo del sublime, ma non coincide con esso: ancora una volta il simbolo è segno sensibile che rimanda a un significato ulteriore; il sublime invece esige che l'elemento sensibile sia superato, non c'è segno per la sublimità, ma solo una forma di rappresentazione – di cui la poesia dei salmi è l'unico esempio efficace – in cui viene costruito il *rapporto di relazione* con l'assoluto.

I passi successivi di espressione del sublime attraverso l'arte simbolica sono costituiti dalla poesia panteistica, esemplificata dalla poesia indiana e da quella persiana-maomettana, e infine il sublime vero e proprio è espresso a giudizio di Hegel dai salmi ebraici.

Il panteismo della poesia indiana, per esempio quello del poema *Bhagavadgita*, citato da Hegel, fa comprendere come nella concezione panteistica, in cui assoluto e molteplice sensibile sono unificati, è possibile comprendere l'intima unione tra elemento immanente ed elemento trascendente: la divinità pervade il mondo, è immanente a esso e può pertanto essere colta nella realtà, ma al contempo essa sta al di sopra del mondo. La poesia indiana è un buon esempio per comprendere come una realtà sensibile può essere posta, ma per coglierne l'intima essenza divina a essa immanente bisogna passare attraverso la sua negazione. Questo è anche un modo per constatare il funzionamento dello strumento dialettico applicato al sublime.

Il secondo esempio di poesia panteistica è dato da quella orientale o per-

siana. In questo esempio viene sottolineato il ruolo del soggetto poetante, il poeta che nell'anelito alla comprensione del divino finisce per rinunciare alla propria individualità e particolarità per essere completamente immerso nell'assoluto e nell'eterno (modalità di scomparsa del soggetto all'interno dell'oggetto che ci richiama alla sorte dell'eroe tragico di Schelling). Tuttavia entrambi questi esempi di panteismo, che si fondano sull'identità di trascendenza e immanenza del divino nel mondo, non sono un'espressione compiuta della sublimità.

Il terzo esempio della poesia dei salmi rappresenta agli occhi di Hegel il momento di vera espressività del sublime. Il sublime deve essere espresso dall'assenza di immagine, dal completo ritrarsi della divinità e dal suo contrapporsi alla natura come forma di assoluta spiritualità. Come può l'arte esprimere la sublimità? Evidentemente non si tratta più di una rappresentazione sensibile, come è quella simbolica, che rimanda ad altro mentre si conserva come segno sensibile di questo altro. L'unico modo è quello di riflettere sul rapporto che lega il mondo sensibile alla divinità superiore e creatrice. Questo nesso tra mondo e divinità porta con sé la consapevolezza della nullità del mondo senza la presenza di Dio; quindi non è tanto necessario che la realtà sensibile venga superata per rendere visibile Dio, ma si tratta di una negazione spirituale, che avviene attraverso il riconoscimento della nullità del terreno che rappresenta un necessario rimando alla sublimità di Dio. Nella poesia dei salmi infatti Dio non è oggetto di intuizione, ma è solo indicato nella sua relazione di creazione con il mondo. La differenza con la concezione panteistica è evidente e viene spiegata nella chiave di un progresso dialettico: nel panteismo Dio è la natura, perciò la creazione è anche un trasferimento sensibile della divinità dentro alla natura; nella poesia dei salmi, la creazione è invece una pura attività spirituale, che produce qualcosa di assolutamente intangibile come la parola (Dio è il verbo). Dio non si trasferisce nel mondo finito, ma agisce in esso attraverso la parola, e di rimando la poesia, come *allusione* a Dio, non può che prendere la una forma di una lode, una sorta di *via negationis* che parla di Dio.

Il simbolismo della sublimità

Percorrendo il cammino suddetto, il significato, che era fin qui più o meno oscurato dalla sua particolare forma sensibile, si leva libero giungendo per sé a coscienza nella sua chiarezza. Con ciò il rapporto propriamente simbolico si è dissolto, ed ora, poiché il significato assoluto è concepito come tutto compenetrante, la sostanza universale, dell'insieme del mondo fenomenico, l'arte della sostanzialità – come simbolismo della sublimità – sostituisce le allusioni semplicemente simbolico-fantastiche, le deformazioni e gli enigmi.

A questo riguardo vanno principalmente distinte due posizioni, che trovano la loro giustificazione nel diverso rapporto della

sostanza come assoluto e divino con la finitezza dell'apparenza. Infatti questo rapporto può essere sdoppiato in positivo e negativo, quantunque in entrambe le forme, essendo sempre la sostanza universale che deve venire fuori, devono giungere ad intuizione nelle cose non la loro forma ed il loro significato particolari, ma la loro anima universale e la loro posizione rispetto a questa sostanza.

a) Nella prima fase questo rapporto è così concepito: la sostanza, in quanto è il tutto e l'uno liberato da ogni particolarità, è immanente ai fenomeni determinati come anima che li produce e li vivifica, è intuita in questa immanenza come affermativamente presente, è colta ed è resa manifesta dal soggetto che rinuncia a se stesso immergendosi amorosamente in questa essenzialità immanente in tutte le cose. Ciò ci dà l'arte del panteismo sublime, quale noi nei suoi inizi lo troviamo già in India e poi, sviluppato nel modo più splendido, nell'Islamismo e nella sua arte mistica, e infine, in modo più profondamente soggettivo, in alcune manifestazioni della mistica cristiana. [...]

Il rapporto negativo, invece, della sublimità vera e propria deve essere da noi ricercato nella poesia ebraica. Questa poesia della magnificenza sa celebrare ed esaltare il Signore senza volto del cielo e della terra solo con il proclamare che l'intera creazione è soltanto un accidente della sua potenza, una testimonianza della sua magnificenza, una lode e ornamento della sua grandezza, ponendo come negativo in questo culto anche quel che è più splendido. Infatti essa non è in grado di trovare espressione adeguata e affermativamente sufficiente alla potenza e alla grandezza dell'Altissimo, e può raggiungere un soddisfacimento positivo solo con il servilismo della creatura, che soltanto nel sentimento e nella posizione dell'indegnità si trova ad essere adeguata a se stessa e al proprio significato. [...]

Il panteismo è proprio specialmente dell'Oriente, che abbraccia il pensiero di un'unità assoluta del divino con tutte le cose come comprese in tale unità. Ora, il divino, in quanto unità e tutto, può giungere a coscienza solo se spariscono le singolarità enumerate in cui è espresso come presente. Dunque, da una parte, il divino è rappresentato come immanente negli oggetti più diversi, e più precisamente come ciò che eccelle fra e nelle diverse esistenze; ma d'altra parte, essendo l'uno questo ed altro ed altro ancora, ed operando in ogni cosa, le singolarità e le particolarità appaiono appunto come superate e caduche. [...]

Un tal modo di vedere può quindi esprimersi artisticamente solo con la poesia, ma non con le arti figurative che ci pongono dinanzi, come esistente e duraturo, il determinato ed il singolo che devono pur trarsi da parte di fronte alla sostanza presente in simili esistenze. Colà dove il panteismo è puro, non vi è arte figurativa che lo possa rappresentare.

La poesia indiana

Come primo esempio di poesia panteistica possiamo di nuovo citare quella indiana, la quale, insieme ai suoi lati fantastici, ha sviluppato anche questo lato in maniera splendida.

Gli indiani, come abbiamo visto, hanno come loro divinità suprema l'universalità e l'unità più astratta, che passa poi a divinità più determinate, Trimurti, Indra ecc., ma non fissa rigorosamente le determinazioni, lasciando che gli dei inferiori si ritrasformino nei superiori e questi a loro volta in Brahma. Già questo mostra che l'universale costituisce qui il fondamento unico e immutabile di tutto. Gli indiani hanno certo mostrato nella loro poesia la doppia tendenza, a gonfiare l'esistenza singola perché nella sua sensibilità apparisse già conforme al significato universale, e viceversa a lasciar andare ogni determinatezza in modo del tutto negativo di fronte a quell'unica astrazione. Tuttavia anche in loro si trova la rappresentazione più pura, del panteismo su accennato, che mette in rilievo l'immanenza del divino nel singolo, presente e transeunte per l'intuizione. [...] Così p. es. si dice di Krsna (Bhagavadgita, let. VII, pp. 4 e sgg.): «Terra, acqua, vento, aria, fuoco, lo spirito, l'intelletto e l'Io sono le otto parti della mia forza essenziale; ma in me devi riconoscere un altro e più alto essere, che anima il terreno e regge il mondo: in lui hanno origine tutti gli esseri; così sappi che io sono origine di tutto l'universo e sua distruzione; al di fuori di me non vi è nulla di superiore, a me questo tutto è legato come le perle al filo; io sono il sapore in ciò che è liquido, sono lo splendore nel sole e nella luna, la parola mistica negli scritti sacri, la virilità nell'uomo, l'odore puro nella terra, lo splendore nelle fiamme, la vita in tutti gli esseri, la contemplazione nei penitenti, la forza vitale nei viventi, la saggezza nel saggio, lo splendore in ciò che splende; qualsiasi natura sia verace, apparente ed oscura, essa proviene da me, non io sono in loro, ma loro in me. Con l'illusione di queste tre qualità tutto il mondo è ingannato e misconosce me che sono immutabile; ma an-

che l'illusione divina, Maia, è mia illusione, difficile da superare; ma coloro che mi seguono procedono oltre l'illusione». [...]

La poesia maomettana

Il panteismo orientale, in secondo luogo, è stato sviluppato nell'Islamismo in modo più alto e più soggettivamente libero specialmente dai persiani.

Qui compare principalmente un rapporto peculiare da parte del soggetto poetante.

a) Infatti il poeta, bramando di contemplare in ogni cosa il divino e realmente contemplandolo, rinuncia anche al proprio io, ma al contempo coglie l'immanenza del divino nel suo interno così ampliato e liberato. Da ciò a lui viene quella serena intimità, quella libera felicità, quella voluttuosa beatitudine propria degli orientali che, nel rinunciare alla propria particolarità, s'immergono completamente nell'eterno e nell'assoluto, riconoscendo e sentendo in ogni cosa l'immagine e la presenza del divino. Questo essere penetrate dal divino e questa vita beata e piena di ebbrezza in Dio sfiora già il misticismo. [...]

La mistica cristiana: l'arte del sublime

La sostanza unica, che è concepita come il significato vero e proprio dell'universo intero, è posta veramente come sostanza solo quando dalla sua presenza e realtà nel mutar dei fenomeni è in sé riportata come pura interiorità e potenza sostanziale, ricevendo così la sua autonomia di fronte alla finitezza. Solo con questa concezione dell'essenza di Dio come assolutamente spirituale e privo di immagini, di contro al mondano ed al naturale, lo spirituale è districato completamente dalla sensibilità e dalla naturalità ed è liberato dall'esistenza nel finito. La sostanza assoluta, invece, rimane in rapporto con il mondo fenomenico, da cui è riflessa in sé. Questo rapporto ora acquista il lato negativo su accennato, secondo cui l'intero ambito del mondo, nonostante la pienezza, la forza e la magnificenza dei suoi fenomeni, è posto esplicitamente, in rapporto alla sostanza, come ciò che in sé è solo negativo, creato da Dio, sottoposto alla sua potenza e al suo servizio. [...]

Questo rapporto, quando l'arte lo fa valere come fondamentale sia nei riguardi del proprio contenuto che della propria forma, dà luogo alla forma d'arte del *sublime* vero e proprio. Bellezza dell'i-

deale e sublimità vanno accuratamente distinte. Infatti nell'ideale l'interno compenetra la realtà esterna di cui è interno, in *questa* guisa, che i due lati appaiono reciprocamente adeguati e reciprocamente perciò compenetrantisi. Nel sublime, invece, l'esistenza esterna, in cui la sostanza viene portata ad intuizione, è abbassata nei confronti della sostanza, in quanto questo atto e il valore strumentale dell'esistenza esterna sono l'unico modo perché possa essere reso intuibile dall'arte l'unico Dio, che per sé è senza forma e non può essere espresso nella sua essenza positiva da nulla di mondano e di finito. Il sublime presuppone il significato in una autonomia di fronte a cui l'esterno deve apparire solo come subordinato, nella misura in cui l'interno non vi appare ma va tanto oltre che a rappresentazione non viene appunto nient'altro che questo essere ed andare oltre. [...]

Questo genere di sublime nella sua prima determinazione originaria si trova specialmente nella concezione ebraica e nella sua poesia sacra. Dove è impossibile tracciare di Dio una qualsiasi immagine sufficiente, non può infatti esserci arte figurativa; può esserci solo la poesia della rappresentazione che si estrinseca con la parola ⁶².

1.15. VICTOR HUGO. WILLIAM SHAKESPEARE *

Nel pensiero di Hugo (1802-1885) il *grottesco*, da forma espressiva, grafica, decorativa, si trasforma nel simbolo stesso dell'età romantica in opposizione al *sublime*. In quanto ingloba il mostruoso, il deforme, l'eccessivo, ma anche il caricaturale e quindi il ridicolo, il grottesco si innalza a vera e propria categoria estetica a pari dignità con il *sublime*. Si tratta di un genere di rottura, di innovazione, che – per ottenere piena legittimità nel mondo dell'arte – ha bisogno di essere inserito in un contesto storico che ne giustifichi la rinascita sotto la veste di autonoma categoria estetica. Perciò Hugo nella *Prefazione al Cromwell* (1827), quando – seguendo lo schema delle tre età: primitiva, antica e moderna – descrive la genesi e l'evoluzione dell'umanità, pone nello stesso tempo le fondamenta di una teoria storica della poesia. L'età primitiva – infanzia del genere umano – è dominata dalla poesia che è fantasticherie e sogno metamorfico. La mente dell'uomo, non ancora imbrigliata nelle maglie della razionalità,

⁶² I passi sono tratti da Hegel 1963, pp. 424-425, 482-492.

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

spazia vorticosamente passando senza soluzione di continuità dal sogno alla realtà, poiché la realtà stessa è sogno. Il passaggio dai tempi primitivi a quelli antichi è caratterizzato da grandi movimenti socio-politici – dalle tribù nascono le nazioni e ai *padri* subentrano i *re*. La poesia rispecchia questi cambiamenti e da *lirica*, multiforme e sognante, si fa *epica* e «partorisce Omero».

Il passaggio dall'antico al moderno è segnato dal *cristianesimo* che svolge una funzione fondamentale perché rivela all'uomo la verità, cioè il fatto di essere duplice. *L'homo duplex* è l'uomo che scopre la sua doppia identità nel moderno: il cristianesimo lo informa sulla sua natura duplice e quindi mostruosa. Mentre il classicismo ingannatore nascondeva la figura umana sotto false semplificazioni, il cristianesimo mette in luce la frattura insanabile dell'uomo, rivelandone la complessità. Hugo espone in tal modo non solo quella che ai suoi occhi è la più profonda verità della natura umana ma anche quella che nell'arte rappresenta la chiave di volta che dal classico conduce al moderno attraverso lo strumento del grottesco: *l'estetica dei contrasti*. Per Hugo l'umanità, anziché collocarsi tra i due estremi, li incarna entrambi. L'uomo si definisce e si fissa in quell'attimo, prima di cessare di essere tale per trasformarsi in *angelo* o in *bestia*.

L'uomo, considerato nel suo insieme, appare interiormente lacerato nella dimensione angelica e in quella bestiale, che si oppongono in una lotta fratricida senza vincitore. L'esempio più vistoso di un tale insieme grottesco è il personaggio di Quasimodo, corpo deforme che racchiude un'anima *sublime*.

Come nel *melodramma* – genere che assottizza le contrapposizioni all'interno di un contesto drammatico iperbolico – anche nel dramma di Hugo la rappresentazione dell'equazione luce-tenebre non rimanda a significati nascosti.

Hugo tenta quindi di dare al grottesco una base antropologico-etica, rifacendosi al *dualismo cristiano*. L'importanza del grottesco è dunque sottolineata da Hugo a partire dalla letteratura cristiana primitiva, per svilupparsi ed espandersi nel medioevo, giungendo alla sua piena maturazione nel rinascimento con i suoi «tre Omeri *buffoneschi*: Ariosto in Italia; Cervantes in Spagna; Rabelais in Francia». Il grottesco si fonde in tal modo con il buffo, il comico e in particolare con il «corpo caricaturale», come risulta anche dall'analisi di quanto Hugo espone più tardi nel *William Shakespeare* (1864). Qui Hugo individua in Shakespeare – che definisce «mostro del sublime» – il *genio antitetico* per eccellenza, colui che riassume nella sua essenza prettamente umana il massimo quantitativo di *assoluto* concesso all'uomo.

Il genio shakespeariano percepisce e ridona nell'arte l'essenza stessa della natura, poiché non è sovrumano, bensì *troppo umano*. L'essenza della vita è nella vita stessa che il genio coglie con una percezione pura e penetrante. Rivelandolo la verità della natura, cioè la sua profonda e costitutiva antinomicità, il genio disvela all'uomo anche la ragione di essere della stessa mostruosità. Se il genio coglie il mistero della natura, cioè la sua essenza bipolare, antinomica e quindi mostruosa, significa che il genio penetra il principio costitutivo della natura stessa e in qualche modo la possiede; al pari di Dio, che si è servito del

medesimo materiale, il genio è in grado di creare. Come la creazione stessa comincia con un sogno e si concretizza in una dialettica i cui opposti non si risolvono in nessuna sintesi conciliatrice, così il poeta, attraverso l'immaginazione, si eleva al sogno primigenio e attraverso la «riflessione duplice» – che potenzia al massimo «quella che i retori chiamano antitesi, ossia la facoltà sovrana di cogliere i due lati delle cose» – si fa «simile alla creazione».

A Shakespeare, quindi, appartiene l'intero ambito della natura, il grande tutto: il genio shakespeariano possiede tutti i predicati e come Dio può creare. In lui si incarna il mito romantico del genio, che trae dalla natura un mondo del tutto nuovo e allo stesso tempo – utilizzando il grottesco – inventa forme espressive in continuo rinnovamento. «Il poeta si muove nella sua opera allo stesso modo che la provvidenza nella propria; commuove, costerna, colpisce, poi innalza o abbatte, spesso al contrario della vostra aspettativa, scavandovi l'anima con la sorpresa». Il genio ha il potere di superare l'osservazione dell'uomo attraverso l'immaginazione della natura e l'immaginazione della natura attraverso l'immaginazione del soprannaturale. Perciò il genio è come Dio: sarebbe vano tentare di definirlo attraverso una serie finita di predicati, essendo esso suscettibile di tutti i predicati contemporaneamente.

Shakespeare è il genio grottesco, è il genio del contrasto e, come Dio che si esprime nella realtà, è il luogo delle antitesi. L'antitesi di Shakespeare è l'antitesi universale. Strappata alle figure retoriche, l'antitesi si ritrova nel reale e nell'opera del genio, dove è il segno del potere magico dell'immaginazione.

Tuttavia, se per un verso l'antitesi è la concretizzazione della capacità immaginativo-fantastica del poeta, per un altro essa – radicalizzando i contrasti – è paradossalmente anche il limite stesso dell'immaginazione proliferante che, facendo proprie le opposizioni più esasperate, evita di disperdersi in un'improduttiva confusione.

L'antitesi «ricopre una realtà complessa e instabile che non si lascia unificare senza qualche violenza». L'universo polarizzato, ricondotto all'antitesi, diviso in due ordini opposti, quello della luce e quello delle tenebre, che a loro volta rimandano a un gran numero di varianti, viene inglobato in un simbolismo a prima vista elementare che tuttavia nasconde un'inconciliabilità pacifica delle antitesi.

I geni

La grande Arte, per usare questa parola in senso assoluto, è la regione degli Uguali.

Prima di andare oltre, fissiamo il valore di quest'espressione, Arte, che ritorna spesso sotto la nostra penna.

Diciamo Arte come diciamo Natura; questi sono due termini dal significato quasi illimitato. Pronunciare l'una o l'altra di queste parole, Natura, Arte, significa compiere un'evocazione, significa estrarre l'ideale dalle profondità, significa tirare una delle due grandi

cortine della creazione divina. Dio si manifesta a noi in primo grado attraverso la vita dell'universo, e in secondo grado attraverso il pensiero umano. La seconda manifestazione non è meno sacra della prima. La prima si chiama Natura, la seconda si chiama Arte. Il che spiega questa realtà: il poeta è sacerdote.

Sulla terra esiste un pontefice, è il genio.

Sacerdos magnus.

L'Arte è la seconda branca della Natura.

L'Arte è tanto naturale quanto la Natura.

Con Dio – fissiamo di nuovo il significato di questa parola – intendiamo l'infinito vivente.

L'io latente dell'infinito patente, ecco Dio.

Dio è l'invisibile evidente.

Il mondo condensato è Dio. Dio dilatato è il mondo.

Noi che parliamo in questo libro, non crediamo a nulla all'infuori di Dio.

Detto questo, proseguiamo.

Dio crea l'arte per mezzo dell'uomo. Ha un attrezzo, il cervello umano. Questo attrezzo, se l'è costruito l'operaio stesso; non ne ha altri. [...]

Il genio ha nel suo cervello tutto ciò di cui ha bisogno. Ogni pensiero passa di lì. Il pensiero sale e si libera dal cervello, come il frutto dalla radice. Il pensiero è la risultante dell'uomo. La radice affonda nella terra; il cervello affonda in Dio.

Ovvero nell'infinito. [...]

La poesia è propria del poeta. Siamo rispettosi dinanzi al possibile, di cui nessuno conosce il limite, stiamo attenti e seri dinanzi all'extraumano, da cui proveniamo e che ci attende; ma non smiuiamo i grandi lavoratori terrestri con delle ipotesi di collaborazioni misteriose che non sono affatto necessarie, lasciamo al cervello quello che è del cervello, e riconosciamo che l'opera dei geni partecipa del sovraumano che proviene dall'uomo.

L'arte suprema è la regione degli Uguali.

Il capolavoro è adeguato al capolavoro.

Come l'acqua che, scaldata a cento gradi, non è più suscettibile di incremento calorico e non può aumentare di più, il pensiero umano raggiunge in certi uomini la sua totale intensità. Eschilo, Giobbe, Fidia, Isaia, San Paolo, Giovenale, Dante, Michelangelo, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, qualche

altro ancora, segnano i cento gradi del genio.

Lo spirito umano ha una vetta.

Questa vetta è l'ideale.

Dio vi discende, l'uomo vi sale.

In ogni secolo, tre o quattro geni intraprendono questa scalata. Dal basso, li seguiamo con gli occhi. Questi uomini si inerpicano sulla montagna, penetrano nelle nubi, scompaiono, riappaiono. Li spiamo, li osserviamo. Essi costeggiano i precipizi; un passo falso non dispiacerebbe affatto a certi spettatori. Gli avventurieri proseguono il loro cammino. Eccoli in alto, eccoli lontano; sono soltanto dei puntini neri. Come sono piccoli! dice la folla. Sono dei giganti. Vanno. La strada è accidentata. La scarpata si difende. A ogni passo un muro, a ogni passo un'insidia. Man mano che si sale, il freddo aumenta. Bisogna costruirsi la propria scala, rompere il ghiaccio e camminarci sopra, ritagliarsi dei gradini nell'odio. Tutte le tempeste imperversano. Tuttavia questi insensati procedono. L'aria è irrespirabile. L'abisso si estende intorno a loro. Alcuni precipitano. È ben fatto. Altri si fermano e ridiscendono; esistono cupe prostrazioni. Gli intrepidi proseguono; i predestinati persistono. Il temibile pendio frana sotto di loro e tenta di travolgerli; la gloria è traditrice. Sono puntati dalle aquile, vengono colpiti dai fulmini; l'uragano infuria. Non importa, essi perseverano. Salgono. Colui che arriva in cima è tuo pari, Omero⁶³.

I nomi che abbiamo appena citato, e quelli che avremmo potuto aggiungere, ripeteteli. Scegliere tra questi uomini, impossibile. Non esiste alcun modo di far pendere la bilancia tra Rembrandt e Michelangelo.

E, per limitarci soltanto agli scrittori e ai poeti, esaminateli l'uno dopo l'altro. Qual è il più grande? Tutti. [...]

Shakespeare, cos'è? Si potrebbe quasi rispondere: è la Terra. Lucrezio è la sfera, Shakespeare è il globo. C'è più e meno nel globo che nella sfera. Nella sfera c'è il Tutto, sul globo c'è l'uomo. Qui il mistero esteriore; là, il mistero interiore. Lucrezio è l'essere; Shakespeare è l'esistere. Da ciò tanta oscurità in Lucrezio; da ciò tanto brulichio in Shakespeare. Lo spazio, il blu, come dicono i tedeschi,

⁶³ Già nella «Prefazione al Cromwell» (1827), di cui il *William Shakespeare* può considerarsi una sorta di postfazione, Hugo identifica in Omero l'espressione massima del genio epico dei tempi antichi (cfr. Hugo 1990, pp. 39-42).

non è certo interdetto a Shakespeare. La terra vede e percorre il cielo; essa lo conosce sotto entrambi i suoi aspetti, buio e luce, dubbio e speranza. La vita va e viene nella morte. Tutta la vita è un segreto, una sorta di parentesi enigmatica tra la nascita e l'agonia, tra l'occhio che si apre e l'occhio che si chiude. Shakespeare ha l'inquietudine di questo segreto. Lucrezio è; Shakespeare vive. In Shakespeare gli uccelli cantano, i cespugli verdeggiano, i cuori amano, le anime soffrono; le nuvole errano, fa caldo, fa freddo, scende la notte, il tempo passa, le foreste e le folle parlano, il vasto sogno eterno fluttua. La linfa e il sangue, tutte le forme molteplici del reale, le azioni e le idee, l'uomo e l'umanità, i vivi e la vita, le solitudini, le città, le religioni, i diamanti, le perle, i letamai, i carnai, il flusso e riflusso degli esseri, il passo della gente che va e viene, tutto ciò è su Shakespeare e in Shakespeare, e, poiché questo genio è la terra, i morti ne escono. Certi lati sinistri di Shakespeare sono abitati dagli spettri. Shakespeare è fratello di Dante. L'uno completa l'altro. Dante incarna tutto il soprannaturalismo, Shakespeare incarna tutta la natura; e siccome queste due regioni, natura e soprannaturalismo, che ci sembrano così diverse, sono in assoluto la stessa unità, Dante e Shakespeare, pur così dissimili, si mescolano in superficie e aderiscono nel profondo. C'è dell'uomo nell'Alighieri e del fantasma in Shakespeare. La testa da morto passa dalle mani di Dante in quelle di Shakespeare; Ugolino la rode, Amleto l'interroga. Forse essa sprigiona perfino un significato più profondo e un insegnamento superiore nel secondo che nel primo. Shakespeare la scuote e ne fa cadere alcune stelle. L'isola di Prospero, la foresta delle Ardenne, la brughiera d'Armuyr, la piattaforma dell'Elsinore⁶⁴ sono rischiarate dal cupo riverbero delle ipotesi quanto i sette cerchi della spirale dantesca. Che so? Semi-chimera, semi-verità, prende forma là come qui. Shakespeare come Dante lascia intravedere l'orizzonte crepuscolare della congettura. In entrambi c'è il possibile, questa finestra del sogno aperta sul reale. Quanto al reale, insistiamo su questo punto, Shakespeare ne deborda; ovunque la carne viva. Shakespeare ha l'emozione, l'istinto, il vero grido, l'accento giusto, tutta la moltitudine umana con il suo rumore. La sua poesia, è lui, e al tempo stesso, è voi. Come Omero, Shakespeare è elemento. I geni rin-

⁶⁴ Helsingør, è la città danese, sita nell'isola di Sjælland, scelta da Shakespeare (col nome di Elsinore) per ambientarvi l'*Amleto* (1600-1601).

novanti, è il nome che si addice loro, sorgono in tutte le crisi decisive dell'umanità; essi riassumono le fasi e completano le rivoluzioni. Omero segna per la civiltà la fine dell'Asia e l'inizio dell'Europa; Shakespeare segna la fine del Medioevo⁶⁵. Anche Rabelais e Cervantes segnano questa chiusura del Medioevo, ma, essendo unicamente buffoneschi, ne danno soltanto un aspetto parziale; la mente di Shakespeare è un totale. Come Omero, Shakespeare è un uomo ciclico. Questi due geni, Omero e Shakespeare, chiudono le prime due porte della barbarie, la porta antica e la porta gotica. Quella era la loro missione, l'hanno compiuta; quello era il loro compito, l'hanno assolto. La terza grande crisi umana è la Rivoluzione francese; è la terza enorme porta della barbarie, la porta monarchica, che si chiude in questo momento. Il diciannovesimo secolo la sente girare sui cardini. Il che spiega, per la poesia, il dramma e l'arte, l'era attuale, tanto indipendente da Shakespeare quanto da Omero.

L'ex «buon gusto», quest'altro diritto divino che ha pesato così a lungo sull'arte e che era giunto a sopprimere il bello a vantaggio del grazioso, la vecchia critica, non del tutto morta, come la vecchia monarchia, constatano, dal loro punto di vista, nei geni supremi che abbiamo elencato in precedenza, lo stesso difetto, l'esagerazione. Questi geni sono eccessivi.

Ciò dipende dalla quantità d'infinito che hanno in sé.

Infatti, non sono circoscritti.

Essi contengono l'ignoto. Tutti i rimproveri che si rivolgono loro potrebbero essere mossi alle sfingi. Si rimproverano a Omero le carneficine di cui riempie il suo antro, l'*Iliade*; a Eschilo, la mostruosità; a Giobbe, a Isaia, a Ezechiele, a San Paolo, i doppi sensi; a Rabelais, la nudità oscena e la velenosa ambiguità; a Cervantes, la risata perfida; a Shakespeare, la sottigliezza; a Lucrezio, a Giovenale, a Tacito, l'oscurità; a Giovanni di Patmo e a Dante Alighieri, le tenebre.

Nessuno di questi rimproveri può essere mosso ad altre menti molto grandi, ma meno grandi. Esiodo, Esopo, Sofocle, Euripide, Platone, Tucidide, Anacreonte, Teocrito, Tito Livio, Sallustio, Cicerone, Terenzio, Virgilio, Orazio, Petrarca, Tasso, Ariosto, La Fon-

⁶⁵ Eco della teoria storica della poesia enunciata nelle pagine della «Prefazione al Cromwell». Secondo Hugo, la poesia ha tre età (lirica, epica e drammatica), ciascuna delle quali corrisponde a un'epoca della società (tempi primitivi, antichi e moderni) ed è scandita dall'apparizione del genio (cfr. Hugo 1990, pp. 60-61).

taine, Beaumarchais, Voltaire, non hanno né esagerazione, né tenebre, né oscurità, né mostruosità. Dunque, che cosa manca loro? Tutto ciò.

Ciò, è Pignoto.

Ciò, è l'infinito.

Se Corneille avesse «tutto ciò», sarebbe pari a Eschilo. Se Milton avesse «tutto ciò», sarebbe pari a Omero. Se Molière avesse «tutto ciò», sarebbe pari a Shakespeare.

Avere, per obbedienza alle regole, tagliato e accorciato la vecchia tragedia nativa, questo è il guaio di Corneille. Avere, per mestizia puritana, escluso dalla propria opera la vasta natura, il grande Pan, questo è il guaio di Milton. Avere, per paura di Boileau, spento troppo in fretta il luminoso stile de *Lo stordito*, avere, per timore dei preti, scritto troppo poche scene come il Povero del Don Giovanni, questa è la lacuna di Molière.

Non dare adito a critiche è una perfezione negativa. È bello essere attaccabili.

Approfondite, infatti, il senso di queste parole, poste come maschere sulle misteriose qualità dei geni. Sotto oscurità, sottigliezza e tenebre, trovate profondità; sotto esagerazione, immaginazione; sotto mostruosità, grandezza ⁶⁶.

Dunque, nella regione superiore della poesia e del pensiero ci sono Omero, Giobbe, Isaia, Ezechiele, Lucrezio, Giovenale, Tacito, Giovanni di Patmo, Paolo di Damasco, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare.

Questi geni supremi non sono affatto una serie chiusa. L'autore del Tutto vi aggiunge un nome, quando le necessità del progresso lo esigono.

L'arte e la scienza

Tra le umane cose, e in quanto cosa umana, l'arte si trova in un'eccezione singolare.

La bellezza di ogni cosa quaggiù è potersi perfezionare. Tutto

⁶⁶ Uno dei principali errori della critica del XVIII secolo consiste, secondo Hugo, nel voler giudicare il genio in base alla codificazione pedantesca delle regole e dei generi del classicismo, considerando inevitabilmente come difetti ciò che invece è condizione necessaria e inscindibile conseguenza del bello (cfr. *ibid.*, pp. 114-115).

è dotato di questa proprietà: crescere, svilupparsi, fortificarsi, migliorare, progredire, valere più oggi di ieri; è al tempo stesso la gloria e la vita. La bellezza dell'arte è non essere suscettibile di perfezionamento.

Insistiamo su queste idee essenziali, già sfiorate in alcune pagine precedenti.

Un capolavoro esiste una volta per tutte. Il primo poeta che arriva, arriva in cima. Voi salirete dopo di lui, tanto in alto, ma non più in alto. Ah! tu ti chiami Dante, sia, ma questi si chiama Omero.

Il progresso, meta incessantemente allontanata, tappa sempre rinnovata, presenta dei cambiamenti di prospettiva. L'ideale, no.

Ora, il progresso è il motore della scienza, l'ideale è il generatore dell'arte.

Il che spiega perché il perfezionamento è proprio della scienza e non è proprio dell'arte.

Uno scienziato fa dimenticare uno scienziato; un poeta non fa dimenticare un poeta.

L'arte procede a modo suo; si muove come la scienza, ma le sue creazioni successive, contenenti l'immutabile, restano, mentre le mirabili approssimazioni della scienza, non essendo e non potendo essere che combinazioni del contingente, si cancellano le une con le altre.

Il relativo è nella scienza, il definitivo nell'arte. Il capolavoro di oggi sarà il capolavoro di domani. Shakespeare cambia qualcosa a Sofocle? Molière toglie qualcosa a Plauto? anche quando gli prende Anfritrone, non glielo toglie. Figaro annulla Sancho Panza? Cordelia elimina Antigone? No. I poeti non si arrampicano l'uno sull'altro. L'uno non è il predellino dell'altro. Si innalzano da soli, senza altro punto d'appoggio che se stessi. Non hanno il loro pari sotto i piedi. I nuovi venuti rispettano i vecchi. Si succedono, non si rimpiazzano. Il bello non scaccia il bello. Né i lupi, né i capolavori si mangiano fra loro. [...]

Shakespeare non è al di sopra di Dante, Molière non è al di sopra di Aristofane, Calderon non è al di sopra di Euripide, la *Divina Commedia* non è al di sopra della *Genesis*, il *Romancero*⁶⁷ non è al di

⁶⁷ Genere letterario, attestato nella letteratura spagnola a partire dal XV secolo, che si configura come una raccolta popolare e anonima di *romances*, componimenti epico-lirici in ottosillabi con assonanza alternata.

sopra dell'*Odissea*, Sirio non è al di sopra di Arturo. Sublimità è uguaglianza.

La mente umana è l'infinito possibile. I capolavori, questi mondi, vi fioriscono incessantemente e vi durano per sempre. Nessuna spinta l'uno contro l'altro, nessun indietro; gli ostruzionismi, quando ve ne sono, sono solo apparenti e smettono in fretta. Il distanziamento dell'illimitato ammette tutte le creazioni.

L'arte, in quanto arte e considerata di per sé, non va né avanti né indietro. Le trasformazioni della poesia non sono che le oscillazioni del bello, utili al movimento umano. Il movimento umano, altro aspetto della questione che certo non trascureremo e che esamineremo attentamente in seguito. L'arte non è suscettibile di progresso intrinseco. Da Fidia a Rembrandt, c'è marcia e non progresso. Gli affreschi della cappella Sistina non fanno assolutamente un bel niente alle metope del Partenone. Retrocedete finché volete, dalla reggia di Versailles al castello di Heidelberg, dal castello di Heidelberg a Notre-Dame di Parigi, da Notre-Dame di Parigi all'Alhambra⁶⁸, dall'Alhambra a Santa Sofia, da Santa Sofia al Colosseo, dal Colosseo ai Propilei, dai Propilei alle Piramidi, potete tornare indietro nei secoli, ma non tornate indietro nell'arte. Le Piramidi e l'Iliade restano in primo piano.

I capolavori hanno un livello, lo stesso per tutti, l'assoluto.

Una volta raggiunto l'assoluto, tutto è detto. Non lo si oltrepassa più. [...]

Nel poeta e nell'artista c'è l'infinito. È questa componente, l'infinito, a conferire a quel tipo di genio una grandezza irriducibile.

La quantità d'infinito, che è nell'arte, è estranea al progresso. Essa può avere e ha, verso il progresso, dei doveri; ma non dipende da esso. Non dipende da alcun perfezionamento dell'avvenire, da alcuna trasformazione linguistica, da alcuna morte o nascita d'idioma. Ha in sé l'incommensurabile e l'innumerabile, non può essere dominata da alcun rivale; è tanto pura, tanto completa, tanto siderale, tanto divina in piena barbarie quanto in piena civiltà. Essa è il Bello, diverso a seconda dei geni, ma sempre uguale a se stesso. Supremo.

⁶⁸ Alhambra, *Al-hambra*, «La Rossa», per il colore delle sue pietre, famosa fortezza araba (circa IX sec.) che sorge sulla *Colina Roja* di Granada, è una tra le più significative testimonianze europee di architettura islamica.

Tale è la legge, poco conosciuta, dell'arte.

La poesia non può decrescere. Perché? Perché non può crescere.

Queste parole, così spesso usate, perfino dai letterati: decadenza, rinascita, provano quanto l'essenza dell'arte sia ignorata. Le menti superficiali, con facilità spiriti pedanti, scambiano per rinascita o decadenza degli effetti di giustapposizione, illusioni ottiche, eventi linguistici, flussi e riflussi d'idee, tutto il vasto movimento di creazione e di pensiero da cui risulta l'arte universale. Questo movimento è l'attività stessa dell'infinito che attraversa il cervello umano.

Esistono soltanto fenomeni considerati dal punto culminante; e, considerata dal punto culminante, la poesia è immanente. Nell'arte non c'è né aumento né diminuzione. Il genio umano è sempre al culmine; tutte le piogge del cielo non aggiungono una sola goccia d'acqua all'oceano. La marea è un'illusione; l'acqua non si abbassa su una riva che per alzarsi su un'altra. Voi scambiate delle oscillazioni per diminuzioni. Dire: non ci saranno più poeti, significa dire: non ci saranno più riflussi.

La poesia è elemento. Essa è irriducibile, incorruttibile e refrattaria. Come il mare, dice ogni volta tutto ciò che ha da dire; poi ricomincia con serena maestà, e con la varietà inesauribile che appartiene solo all'unità. Questa diversità in ciò che sembra monotono è il miracolo dell'immensità.

Flusso su flusso, onda dopo onda, spuma dietro spuma, movimento dopo movimento. L'Iliade s'allontana, il Romancero arriva; la Bibbia sprofonda, il Corano sorge; dopo l'aquilone Pindaro viene l'uragano Dante. L'eterna poesia si ripete? No. Essa è la stessa ed è altro. Stesso afflato, altra voce. [...]

No! né decadenza, né rinascita, né plagio, né ripetizione, né risonanza. Identità di cuore, differenza di spirito; tutto è là. Ogni grande artista, l'abbiamo detto altrove, riconia l'arte a sua immagine. Amleto è Oreste con l'effigie di Shakespeare. Figaro è Scapino con l'effigie di Beaumarchais. Grangousier è Sileno con l'effigie di Rabelais.

Tutto ricomincia con il nuovo poeta, e al tempo stesso nulla è interrotto. Ogni nuovo genio è abisso. Eppure c'è tradizione. Tradizione da abisso ad abisso, questo, nell'arte come nel firmamento, è il mistero; e i geni comunicano con i loro effluvi come gli astri. Che cos'hanno in comune? Niente. Tutto. [...]

Il che spiega ciò da cui siamo partiti e dove ritorniamo: l'arte non è perfettibile.

Nessuna riduzione possibile per la poesia, e neanche aumento. Perdiamo tempo quando diciamo: *nescio quid majus nascitur Iliade*⁶⁹. L'arte non è soggetta né a diminuzione né ad accrescimento. L'arte ha le sue stagioni, nuvole, eclissi, persino le sue macchie, che forse sono splendori, interposizioni di opacità che sopraggiungono e di cui essa non è responsabile; ma, tutto sommato, illumina l'animo umano sempre con la stessa intensità. Resta la stessa fornace che dà la stessa aurora. Omero non si raffredda.

Insistiamo del resto su questo, dato che lo spirito d'emulazione è la via del bello, o poeti, la prima fila è sempre libera. Scartiamo tutto ciò che può sconcertare gli audaci e tarpare le ali; l'arte è coraggio. Negare che i geni che sopraggiungono possano essere pari ai geni precedenti sarebbe negare la potenza continua di Dio.

Sì, e ritorniamo spesso, e ritorneremo ancora, su questo necessario incoraggiamento; incentivazione è quasi creazione. Sì, i geni che non si superano si possono uguagliare.

Come?

Essendo altro.

Shakespeare, il suo genio

Chi dice poeta dice al tempo stesso e necessariamente storico e filosofo. Erodoto e Talete sono inclusi in Omero. Shakespeare è, anche lui, quest'uomo triplice. È inoltre pittore, e che pittore! Il pittore colossale. Il poeta, infatti, fa qualcosa di più che raccontare, mostra. I poeti hanno in sé un riflettore, l'osservazione, e un condensatore, l'emozione; il che spiega i grandi spettri luminosi che escono dal loro cervello, e che se ne vanno fiammeggiando per sempre sulla tenebrosa muraglia umana. Questi fantasmi esistono. Esistere tanto quanto Achille sarebbe l'ambizione di Alessandro. Shakespeare ha la tragedia, la commedia, la féerie⁷⁰, l'inno, la farsa, il vasto riso divino, il terrore e l'orrore, e, riassumendo in una sola pa-

⁶⁹ «Sta nascendo qualcosa di più grande dell'Iliade» (Properzio 1993, II, XXXIVb, v.66, pp. 144-145).

⁷⁰ Termine derivante dal francese *féerie*, fata, che designa un genere teatrale, diffuso soprattutto nella Francia del XIX sec., caratterizzato da vicende fiabesche ricche di elementi magici e soprannaturali e da una messa in scena che fa largo uso di macchine e scenografie spettacolari.

rola, il dramma⁷¹. Tocca i poli opposti. Partecipa dell'olimpico e del teatro di fiera. Non gli manca nessuna possibilità.

Quando vi avvince, siete presi. Non aspettatevi da lui alcuna misericordia. Egli possiede la crudeltà patetica. Vi mostra una madre, Costanza madre di Arturo, e quando vi ha condotto a un punto tale di commozione da avere il suo stesso cuore, uccide il bambino. Quanto a orrore, supera perfino la storia, il che è difficile; non si accontenta di uccidere Rutland e di far disperare York, bagna nel sangue del figlio il fazzoletto con cui asciuga gli occhi del padre. Fa soffocare l'eglia dal dramma, Desdemona da Otello. Nessuna attenuazione all'angoscia. Il genio è inesorabile. Ha la propria legge e la segue. Anche la mente ha i suoi piani inclinati, e questi versanti ne determinano la direzione. Shakespeare, Eschilo, Dante sono grandi fiumi di emozione umana che riversano in fondo al loro antro un'urna di lacrime.

Il poeta si limita solo al suo scopo, considera solo il pensiero da realizzare. Non riconosce altro impero e altra necessità che l'idea; infatti, poiché l'arte promana dall'assoluto, nell'arte come nell'assoluto, il fine giustifica i mezzi. Questa, detto per inciso, è una di quelle deviazioni dalla comune legge terrestre che fa sognare e riflettere l'alta critica e le rivelano il lato misterioso dell'arte. Nell'arte, soprattutto, è visibile il *quid divinum*. Il poeta si muove nella sua opera come la provvidenza nella propria; commuove, costerna, colpisce, poi risolve o abbatte, spesso contrariamente alla vostra aspettativa, scavandovi l'anima per la sorpresa. Adesso meditate. L'arte ha, come l'infinito, un Perché superiore a tutti i Perché. Andate dunque a chiedere il perché di una tempesta all'Oceano, quel gran lirico. Ciò che vi sembra odioso o bizzarro ha un'intima ragion d'essere. Chiedete a Giobbe perché raschia il pus della sua ulcera con un coccio⁷², e a Dante perché cuce con un fil di ferro le palpe-

⁷¹ Già nella «Prefazione al Cromwell», Hugo incarna nel genio shakespeariano la complessità del dramma moderno, della *poesia completa*, l'unica in grado di fondere in un'unità armonica di contrari la varietà dei generi e degli stili (cfr. Hugo 1990, p. 60).

⁷² Una delle improvvise sventure che colpiscono il patriarca biblico Giobbe, la cui pazienza è divenuta proverbiale: «Allontanatosi dalla presenza del Signore, satana colpì Giobbe di un'ulcera maligna dalla pianta dei piedi fino in cima al capo. Allora, preso un coccio per grattarsi, Giobbe si mise seduto in mezzo alla cenere» (cfr. Gb.: 2, 7-8, *La Bibbia* 1983, p. 726).

bre delle larve del purgatorio ⁷³, facendo scorrere da quelle cuciture non si sa quali lacrime spaventose! Giobbe continua a pulirsi la piaga con il coccio e ad asciugare il coccio nel letamaio, e Dante passa oltre. Così Shakespeare.

I suoi orrori supremi regnano e si impongono. Egli vi mescola, quando gli sembra opportuno, il fascino, quel fascino augusto dei forti, tanto superiore alla debole dolcezza, all'esile attrattiva, al fascino di Ovidio o di Tibullo, quanto la Venere di Milo alla Venere Medici ⁷⁴. Le cose dell'ignoto, i problemi metafisici che indietreggiano di fronte alla sonda, gli enigmi dell'anima e della natura, che è anch'essa un'anima, le lontane intuizioni del possibile incluso nel destino, gli amalgami del pensiero e del fatto possono tradursi in rappresentazioni delicate e colmare la poesia di tipi misteriosi e deliziosi, tanto più incantevoli dato che sono un po' dolenti, semiadrenti all'invisibile e al tempo stesso molto reali, preoccupati dell'ombra che sta dietro di loro, ma che cercano tuttavia di piacerli. La grazia profonda esiste.

Il grazioso grande è possibile; si trova in Omero, Astianatte ne è un tipo, ma la grazia profonda di cui parliamo è qualcosa di più di questa delicatezza epica. Essa si complica di una certa agitazione e sottintende l'infinito. È una sorta di sfavillio chiaroscuro. Solo i geni moderni hanno quella profondità nel sorriso che, nel momento stesso in cui mostra garbo, mostra un abisso.

Shakespeare possiede questa grazia, che è tutt'altro rispetto alla grazia morbosa, sebbene gli assomigli, che promana, anch'essa, dalla tomba.

Il lutto, il grande lutto del dramma, che non è altro se non la condizione umana portata nell'arte, avvolge questa grazia e quest'orrore.

Amleto, il dubbio, è al centro della sua opera, e alle due estremità, l'amore; Romeo e Otello, tutto il cuore. C'è luce nelle pieghe del sudario di Giulietta, ma soltanto nefandezza nel sudario di Ofe-

⁷³ Gli invidiosi del secondo girone: «E come a li orbi non approda il sole, / così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora, / luce del ciel di sé largir non vole; / ché a tutti un fil di ferro i cigli fòra, / e cusce sì, come a sparvier selvaggio / si fa però che queto non dimora» (cfr. Alighieri 1994, vol. II, canto XIII, vv. 67-72, pp. 389-390).

⁷⁴ Statua ellenistica (I sec. a.C.) conservata al Museo degli Uffizi, derivata da un originale di Prassitele del IV-III sec. a.C.

lia disdegnata e di Desdemona sospettata. Queste due innocenti a cui l'amore ha mancato di parola non possono essere consolate. Desdemona canta la canzone del salice sotto il quale l'acqua trascina Ofelia. Sono sorelle senza conoscersi, e si toccano con l'animo, benché ciascuna abbia un dramma a parte. Il salice tremola su entrambe. Nel misterioso canto della calunniata che sta per morire galleggia, intravista, l'annegata dai capelli scomposti.

In filosofia, Shakespeare a volte supera Omero. Al di là di Priamo c'è Lear; piangere l'ingratitude è peggio che piangere la morte. Omero incontra l'invidioso e lo colpisce con lo scettro, Shakespeare dà lo scettro all'invidioso, e di Tersite fa Riccardo III. L'invidia è tanto più messa a nudo dato che è vestita di porpora, la sua ragion d'essere è allora visibilmente tutta in se stessa; il trono invidioso, che c'è di più avvincente!

La difformità-tiranno non basta a questo filosofo; gli occorre anche la difformità-servo, e crea Falstaff. La dinastia del buon senso, inaugurata in Panurge, continuata in Sancho Panza, volge al male e abortisce in Falstaff. Lo scoglio di questa saggezza, infatti, è la bassezza. Sancho Panza, aderente all'asino, fa corpo con l'ignoranza; Falstaff, ingordo, poltrone, feroce, immondo, faccia e pancia umane terminate in bruto, cammina sulle quattro zampe della turpitudine. Falstaff è il centauro del porco.

Shakespeare è, innanzitutto, immaginazione. Ora, questa è una verità che abbiamo già indicato e che i pensatori conoscono, l'immaginazione è profondità. Nessuna facoltà della mente si immerge e scava più dell'immaginazione; è la grande tuffatrice. La scienza, giunta agli estremi abissi, la incontra. Nelle sezioni coniche, nei logaritmi, nel calcolo differenziale e integrale, nel calcolo delle probabilità, nel calcolo infinitesimale, nel calcolo delle onde sonore, nell'applicazione dell'algebra alla geometria, l'immaginazione è il coefficiente del calcolo, e la matematica diventa poesia. Credo poco alla scienza degli scienziati stupidi.

Il poeta filosofa perché immagina. Perciò Shakespeare possiede quel supremo uso della realtà che gli permette di levarsi con essa ogni suo capriccio. E questo capriccio stesso è una varietà del vero. Varietà che bisogna meditare. A cosa assomiglia il destino, se non a una fantasia? Niente di più incoerente in apparenza, niente di peggio legato, niente di peggio dedotto. Perché incoronare quel mostro, Giovanni? perché uccidere quel bambino, Arturo? perché

Giovanna d'Arco bruciata? perché Monk trionfante? perché Luigi XV felice? perché Luigi XVI punito? Fate posto alla logica di Dio. La fantasia del poeta è attinta da questa logica. La commedia esplose tra le lacrime, il singhiozzo nasce dal riso, le figure si mescolano e si urtano, forme massicce, quasi bestie, passano pesantemente, larve, donne forse, forse fumo, ondeggiando; le anime, libellule dell'ombra, mosche crepuscolari, fremono in tutte le nere canne che chiamiamo passioni e avvenimenti. A un polo lady Macbeth, all'altro Titania. Un pensiero colossale e un capriccio immenso.

Che cosa sono *La tempesta*, *Troilo e Cressida*, *I gentiluomini di Verona*, *Le comari di Windsor*, *Il sogno d'estate*, *Il sogno d'inverno*? sono la fantasia, sono l'arabesco. L'arabesco in arte è lo stesso fenomeno della vegetazione in natura. L'arabesco spunta, cresce, si annoda, si sfoglia, si moltiplica, rinverdisce, fiorisce, si collega a tutti i sogni. L'arabesco è incommensurabile; ha una potenza inaudita d'estensione e d'ingrandimento. Riempie alcuni orizzonti e ne apre altri. Nasconde gli sfondi luminosi con innumerevoli intrecci, e, se mescolate a questa ramaglia la figura umana, l'insieme è vertiginoso; è un'emozione. Si distingue a giorno, dietro l'arabesco, tutta la filosofia; la vegetazione vive, l'uomo si panteizza, si crea nel finito una combinazione d'infinito, e, davanti a quest'opera in cui c'è dell'impossibile e del vero, l'anima umana frema per un'emozione oscura e suprema.

Del resto, non bisogna lasciar invadere né l'edificio dalla vegetazione, né il dramma dall'arabesco.

Uno dei caratteri del genio è il singolare avvicinamento delle più lontane facoltà. Disegnare un astragalo come l'Ariosto, poi scavare gli animi come Pascal, il poeta è questo. Il tribunale della coscienza umana appartiene a Shakespeare. Ad ogni istante ve ne fa sorprendere. Egli trae dalla coscienza tutto l'imprevisto che essa contiene. Pochi poeti lo superano in questa ricerca psichica. Parecchie tra le più strane peculiarità dell'animo umano sono indicate da lui. Egli fa sapientemente sentire la semplicità del fatto metafisico sotto la complicazione del fatto drammatico. L'inconfessabile, la cosa oscura che si comincia col temere e si finisce col desiderare, ecco il punto di congiunzione e il sorprendente luogo d'incontro del cuore delle vergini e del cuore degli omicidi, dell'animo di Giulietta e dell'animo di Macbeth. L'innocente ha paura e brama d'amore come lo scellerato d'ambizione; pericolosi baci dati furtiva-

mente al fantasma, qui radioso, là truce.

A tutta questa profusione, analisi, sintesi, creazione in carne e ossa, sogno, fantasia, scienza, metafisica, aggiungete la storia, qui la storia degli storici, là la storia del racconto; esempi di tutto: del traditore, da Macbeth, assassino dell'ospite, fino a Coriolano, assassino della patria; del despota, dal tiranno-cervello, Cesare, fino al tiranno-ventre, Enrico VIII; del carnivoro, dal leone fino all'usuraio. Si può dire a Shylock: fanatico, ebreo! E, in fondo a questo dramma prodigioso, sulla brughiera deserta, al crepuscolo, per promettere corone agli omicidi si ergono tre sagome nere, in cui Esiodo forse, attraverso i secoli, riconosce le Parche⁷⁵. Una forza smisurata, un fascino squisito, la ferocia epica, la pietà, la facoltà creatrice, l'allegria, quella profonda allegria inintelligibile alle menti ristrette, il sarcasmo, la potente frustata ai malvagi, la grandezza siderale, l'esiguità microscopica, una poesia illimitata che ha uno zenit e un nadir, il vasto insieme, il dettaglio profondo, nulla manca a questa mente. Si sente, avvicinando l'opera di quest'uomo, l'enorme ventata che spirerebbe dall'apertura di un mondo. Lo sfavillio del genio in tutti i sensi, questo è Shakespeare. *Totus in anthitesis*, dice Jonathan Forbes.

Uno dei caratteri che distinguono i geni dalle menti ordinarie è che i geni hanno la riflessione doppia, come il carbuncolo, a detta di Gerolamo Cardano⁷⁶, differisce dal cristallo e dal vetro perché ha la doppia rifrazione.

Genio e carbuncolo, doppia riflessione, doppia rifrazione, stesso fenomeno nell'ordine morale e nell'ordine fisico.

Quel diamante dei diamanti, il carbuncolo, esiste? È un problema. L'alchimia dice di sì, la chimica ricerca. Quanto al genio, esiste. Basta leggere il primo verso che capita di Eschilo o di Giovenale per trovare questo carbuncolo del cervello umano.

Il fenomeno della riflessione doppia eleva alla più alta potenza nei geni ciò che i retori chiamano antitesi, ovvero la facoltà suprema di vedere i due lati delle cose.

⁷⁵ Nona, Decima e Morta, divinità romane, in origine patronne della nascita e successivamente identificate con le Moire greche (Cloto, Atropo e Lachesi), dee che presiedono al destino umano.

⁷⁶ Girolamo Cardano (1501-1576), medico, astrologo, matematico e filosofo neoplatonico. Tra le sue opere, si ricordano l'*Ars Magna* (1545), il *De subtilitate* (1550) e il *De rerum varietate* (1557).

Non amo Ovidio, quel vile proscritto, quel leccatore di mani insanguinate, quel leccapiedi dell'esilio, quell'adulatore lontano e disdegnato dal tiranno, e odio lo spirito arguto di cui Ovidio è pieno, ma non confondo questo spirito arguto con la potente antitesi di Shakespeare.

Poiché le menti complete possiedono tutto, Shakespeare contiene Góngora ⁷⁷ come Michelangelo contiene il Bernini; e a questo proposito esistono temi già fatti: Michelangelo è manierato, Shakespeare è antitetico. Queste sono le formule della scuola, ma è la grande questione del contrasto nell'arte vista da un'angolazione ristretta.

Totus in antithesi. Shakespeare è tutto nell'antitesi. Certo, non è molto giusto considerare un uomo tutto intero, e un tale uomo, in base a una sola delle sue qualità. Ma, fatta questa riserva, diciamo che l'espressione totus in antithesi, che ha la pretesa di essere una critica, potrebbe essere semplicemente una constatazione. Shakespeare, infatti, ha meritato, così come tutti i poeti veramente grandi, l'elogio di essere simile alla creazione. Che cos'è la creazione? Bene e male, gioia e lutto, uomo e donna, ruggito e canzone, aquila e avvoltoio, lampo e raggio, ape e calabrone, montagna e vallata, amore e odio, medaglia e rovescio, chiarezza e difformità, astro e porco, alto e basso. La natura è l'eterno bifronte. E quest'antitesi, da cui si origina l'antifrasi, si ritrova in tutte le usanze dell'uomo; è nel mito, è nella storia, è nella filosofia, è nel linguaggio. Siate le Furie ⁷⁸, vi chiameranno Eumenidi ⁷⁹, le Affascinanti; uccidete i vostri fratelli, vi chiameranno Filadelfo; uccidete vostro padre, vi chiameranno Filopatore; siate un grande generale, vi chiameranno il piccolo capitano. L'antitesi di Shakespeare è l'antitesi universale, sempre e ovunque; è l'ubiquità dell'antinomia. La vita e la morte, il freddo e il caldo, il giusto e l'ingiusto, l'angelo e il demonio, il cielo e la terra, il

⁷⁷ Luis de Góngora y Argote (1561-1627), maestro del barocco spagnolo, autore di più di duecento componimenti in versi (*romances*, *letrillas* ed *endeckas*), è noto soprattutto per i poemi maggiori: la *Canzone per la presa di Larache* (1610), la *Favola di Polifemo e Galatea* (1612), le *Solitudini* (1613) e il *Panegirico del duca di Lerma* (1616).

⁷⁸ Nella mitologia romana, divinità infere che personificano la vendetta, l'ira e il rimorso, corrispondenti alle greche Erinni (Tesifone, Megera e Aletto), punitrici dei delitti compiuti contro i consanguinei.

⁷⁹ Letteralmente: «Benigne».

fiore e il fulmine, la melodia e l'armonia, lo spirito e la carne, il grande e il piccolo, l'oceano e l'invidia, la spuma e la bava, l'uragano e il fischio, l'io e il non-io, l'oggettivo e il soggettivo, il prodigio e il miracolo, il tipo e il mostro, l'anima e l'ombra; di quest'oscuro conflitto evidente, di questo flusso e reflusso senza fine, di questo perpetuo sì e no, di quest'opposizione irriducibile, di quest'immenso antagonismo permanente Rembrandt fa il chiaroscuro e Piranesi compone la vertigine.

Prima di togliere quest'antitesi dall'arte, cominciate a toglierla dalla natura.

*Zoilo*⁸⁰ *eterno quanto Omero*

Riassunto: le grandi menti sono importune; congedarle per un po' è sensato.

Dopo tutto, finiamo col convenirne e completiamo la requisitoria, c'è del vero nei rimproveri che si muovono loro. Questa collera è concepibile. Il forte, il grande, il luminoso sono, da un certo punto di vista, cose che feriscono. Essere superati non è mai piacevole; sentirsi inferiori significa essere offesi. Il bello esiste talmente per se stesso che non ha, certo, nessun bisogno di orgoglio; ma che importa, data la mediocrità umana, esso umilia nel momento stesso in cui incanta. Sembra che la bellezza sia, per sua natura, un vaso da orgoglio, si suppone che ne sia colma, cercate di vendicarvi del piacere che vi fa, e questa parola, superba, finisce per avere due significati, di cui l'uno fa diffidare dell'altro. È colpa del bello, l'abbiamo già detto. Esso eccede. Uno schizzo di Piranesi vi sconcerta; una stretta di mano di Ercole vi stritola. Il grande ha dei torti. È ingenuo ma ingombrante. La tempesta crede di bagnarvi, vi annega; l'astro crede di rischiararvi, vi abbaglia, a volte vi acceca. Il Nilo feconda, ma straripa. Il troppo non è comodo, la sede dell'abisso è ardua, l'infinito è poco abitabile. Una casetta è mal situata sulle cascate del Niagara o nel circo di Gavarnie⁸¹; è difficile convivere con queste selvagge meraviglie. Per guardarle abitualmente senza es-

⁸⁰ Zoilo da Anfipoli, sofista greco del IV sec. a.C., è autore di un trattato in nove libri sui poemi omerici che gli valse il soprannome di «Homeromastix», detrattore di Omero.

⁸¹ Grande anfiteatro naturale, sito nel dipartimento francese degli Alti Pirenei, costituito da una cresta alta oltre 3.000 metri, digradante a sud attraverso tre gradini da cui precipitano numerose cascate.

serne schiacciati, bisogna essere un cretino o un genio.

L'aurora stessa a volte ci sembra smodata; chi la guarda in faccia soffre. L'occhio, in certi momenti, pensa molto male del sole. Non meravigliamoci dunque delle lamentele fatte, degli incessanti reclami, degli scoppi d'ira o delle cautele, dei cataplasmi applicati da una certa critica, delle oftalmie comuni agli accademici e al corpo insegnante, delle precauzioni raccomandate al lettore, e di tutte le tende tirate e di tutti i paralumi usati contro il genio. Il genio, a forza di essere se stesso, è intollerante senza saperlo. Che familiarità volete che si abbia con Eschilo, con Ezechiele, con Dante?

L'io è il diritto all'egoismo. Ora, la prima cosa che fanno questi esseri è maltrattare l'io di ciascuno. Esorbitanti in tutto, in pensieri, in immagini, in convinzioni, in emozioni, in passione, in fede, qualunque sia il lato del vostro io a cui si rivolgono, lo disturbano. Essi superano la vostra intelligenza, feriscono gli occhi alla vostra immaginazione, interrogano e ispezionano la vostra coscienza, vituperano le viscere, vi spezzano il cuore, vi portano via l'anima.

L'infinito che hanno in sé fuoriesce e li moltiplica e li trasfigura davanti a voi in ogni istante, fatica temibile per il vostro sguardo. Con loro non sapete mai a che punto siete. In ogni momento, l'imprevisto. Vi aspettavate soltanto degli uomini, non possono entrare in camera vostra, sono dei giganti; vi aspettavate soltanto un'idea, abbassate le palpebre, sono l'ideale; vi aspettavate soltanto delle aquile, hanno sei ali, sono dei serafini. Sono dunque al di fuori della natura? manca loro l'umanità?

No di certo, anzi, tutt'altro. Lo abbiamo già detto, e vi insistiamo, la natura e l'umanità si trovano in loro più che in chiunque altro. Sono uomini sovrumani ma uomini. *Homo sum*⁸². Questo motto di un poeta riassume tutta la poesia. San Paolo si batte il petto e dice: *Peccamus*. Giobbe vi dichiara chi è: «Sono il figlio della donna». Sono uomini. Ciò che vi turba è che sono uomini più di voi; sono troppo uomini, per così dire. Laddove voi non possedete che una briciola, essi hanno il tutto; portano nel loro vasto cuore l'umanità intera, e sono voi più di voi stessi. Vi riconoscete

⁸² Probabile allusione al celebre verso dell'*Heautontimorimenes* di Terenzio: «Homo sum: humani nihil a me alienum puto» [«Io sono un uomo; e non mi è estraneo tutto ciò che accade ad un altro uomo, io penso»] (Terenzio 1993, atto I, scena I, v.77, pp. 302-303).

tropo nella loro opera; il che spiega il vostro grido. A questa natura totale, a quest'umanità completa, a quest'argilla, che è tutta la vostra carne e che, al tempo stesso, è tutta la terra, essi agguingono, e ciò completa il vostro terrore, il prodigioso riverbero dell'ignoto. Essi hanno sprazzi di rivelazione, e subitaneamente, e senza preavviso, quando uno meno se lo aspetta, fanno scoppiare la nube, fanno uno squarcio allo zenit da cui cade un raggio, e rischiarano il terrestre con il celeste. È ben comprensibile che si ricerchi poco la loro familiarità e che non si abbia affatto il gusto di stare accanto a loro.

Chiunque non abbia una vigorosa educazione d'animo li evita volentieri. Ai libri-colossi occorrono lettori-atleti. Bisogna essere robusti per aprire Geremia, Ezechiele, Giobbe, Pindaro, Lucrezio, e quest'Alighieri, e questo Shakespeare. La borghesia delle abitudini, la vita terra terra, la calma piatta delle coscienze, il «buon gusto» e il «buon senso», tutto il meschino egoismo tranquillo è disturbato, confessiamolo, da questi mostri del sublime.

Eppure, quando vi ci si addentra e quando li si legge, niente è più ospitale per l'anima in certi momenti di queste menti severe. Essi possiedono a un tratto una gran dolcezza, tanto impreveduta quanto il resto. Vi dicono: entrate. Vi ricevono da loro con una fraternità di arcangeli. Sono affettuosi, tristi, malinconici, consolanti. Siete immediatamente a vostro agio. Vi sentite amati da loro; sembra di essere conosciuti personalmente. La loro fermezza e fierezza nascondono una simpatia profonda; se il granito avesse un cuore, che bontà avrebbe! Ebbene, il genio è granito buono. L'estrema potenza possiede il grande amore. Essi si raccolgono in preghiera come voi. Sanno bene, loro, che Dio esiste. Incollate l'orecchio a questi colossi, li sentirete palpitare. Avete bisogno di credere, di amare, di piangere, di battervi il petto, di inginocchiarvi, di alzare le mani al cielo con fiducia e serenità, ascoltate questi poeti, vi aiuteranno a salire verso il dolore sano e fecondo, vi faranno sentire la celeste utilità della commozione. O bontà dei forti! la loro emozione, che può essere, se vogliono, un terremoto, è a momenti così cordiale e così dolce da sembrare il dondolio di una culla. Hanno appena fatto nascere in voi qualcosa di cui si prendono cura. C'è maternità nel genio. Fate un passo, avanzate ancora, una nuova sorpresa, eccoli graziosi. Quanto alla loro grazia, è l'aurora stessa.

Le alte montagne hanno sul versante tutti i climi, e i grandi

poeti tutti gli stili. Basta cambiare zona. Salite, è tormenta; scendete, sono fiori. Il fuoco interno accetta l'inverno all'esterno, il ghiacciaio non chiede di meglio che essere cratere, e per la lava non esiste fuoriuscita più bella che attraverso la neve. Un improvviso traforo causato dalla fiamma non ha niente di strano su una cima polare. Questo contatto degli estremi detta legge in natura dove esplodono ogni momento i colpi di scena del sublime. Una montagna, un genio sono l'aspra maestà. Queste masse sprigionano una sorta d'intimidazione religiosa. Dante non è meno a picco dell'Etna. I precipizi di Shakespeare valgono gli abissi di Chimborazo⁸³. Le cime dei poeti non hanno meno nuvole delle vette dei monti. Vi si odono brontolii di tuono. Del resto, nei valloni, nelle gole, nelle pieghe riparate, negli spazi fra due balze, ruscelli, uccelli, nidi, fogliame, incantesimi, vegetazioni straordinarie. Al di sopra della spaventosa arca dell'Aveyron, in mezzo al Mare di Ghiaccio⁸⁴, avete visto quel paradiso chiamato il Giardino? Che episodio! un caldo sole, un'ombra tiepida e fresca, una vaga esalazione di profumi sui prati, un inspiegabile mese di maggio eterno rannicchiato tra i precipizi. Niente è più tenero e più delizioso. Tali sono i poeti; tali sono le Alpi. Quei grandi vecchi monti spaventosi sono meravigliosi fabbricanti di rose e viole; si servono dell'alba e della rugiada meglio di tutte le vostre praterie e di tutte le vostre colline, che hanno questo stato tuttavia. L'aprile della pianura è piatto e banale in confronto al loro, e questi vegliardi immensi hanno, nel burrone più selvaggio, un'incantevole piccola primavera tutta loro, ben conosciuta dalle api⁸⁵.

1.16. HANS BLUMENBERG. UN NAUFRAGIO CON SPETTATORE *

Blumenberg (1920-1996) analizza un'immagine antica, l'immagine lucreziana di un naufragio con spettatore: «Bello, quando sul mare si scontrano i venti / e

⁸³ Vulcano inattivo dell'Ecuador, sito nella cordigliera occidentale delle Ande (6.267 metri).

⁸⁴ La *Mer de Glace* è il ghiacciaio che si estende, per circa 45 km², sul versante francese del Monte Bianco.

⁸⁵ I passi sono tratti da Hugo 1973, pp. 57-61, 86-88, 94-95, 102-105, 113-115, 170-176, 221-224. Tr. it. e note di F. Orabona.

* Nota di S. Chiodo.

la cupa vastità delle acque si turba, / guardare da terra il naufragio lontano: non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina, / ma la distanza da una simile sorte». Blumenberg ripercorre, per via di una parabola storica, l'articolazione di questa metafora, epicurea d'origine: uno spettatore contempla, godendo della propria imperturbabilità, un mondo in tragico movimento, appagandosi della propria distanza, che lo conserva rigoroso osservatore, scongiurandone il coinvolgimento empatico.

Nell'«Introduzione» al testo di Blumenberg, Bodei ricorda che la condizione dell'uomo, in effetti, è quella di un essere al quale è stato assicurato l'accesso alla terra e negato l'accesso a ciascun altro elemento (acqua, aria, fuoco). Che, se conquistato violando la volontà degli dei, riserva all'irriverente trasgressore un destino di dolore: conquistando l'acqua, il naufragio è pressoché un necessario contrappunto alla tracotante ambizione dell'individuo.

Governata dalle leggi pagane, la metafora del naufragio allude a una contemplazione perlopiù pacificata: lo spettatore osserva il mondo non essendo turbato, sicuro della propria distanza dalla tragicità mondana. Gode del contrasto tra il dolore che osserva e la pace che gli è propria: dunque rivolge lo sguardo al naufragio. L'interesse estetico di Epicuro e di Lucrezio subisce, in età cristiana, una sensibile-torsione: lo spettatore diventa da estetico a etico, indirizzando alla visione una cura emotiva che si genera da un riconoscimento – come accade in ciascuna contemplazione sublime. Il dolore del naufrago allude al proprio. E la distanza si annulla: laddove c'è terra è come se ci fosse acqua e naufragare è possibile persino stando saldi sulla terraferma (come testimonia il Leopardi dell'*Infinito* e come documenta Pascal, con particolare vigore, meditando sulla genesi della nuova compassione tra chi osserva e quel che si osserva). Il Settecento di Voltaire ripropone una separazione quasi lucreziana: c'è passione osservando un naufragio, tuttavia si tratta di una passione vincolata a un'irriducibile curiosità, che è quasi cinica. La tragedia di un'esistenza è contemplata con un accanimento perlopiù cerebrale, scortato da una ragionevole riflessione. Così, infine: «L'estraneità dello spettatore non è quella della contemplazione ma quella di una curiosità bruciante», che rende conto di un cinismo *sui generis* e, ugualmente, «è un indizio della capacità dell'uomo di affrontare senza timore eventi insoliti, eccitanti, estremi; mentre gli animali ne verrebbero solo atterriti». La riflessione romantica ribalta di nuovo lo scenario: la sicurezza di colui che osserva, la rassicurante distanza cerebrale e infine emotiva che possiede, è definitivamente abbandonata – e il naufrago non è più qualcun altro dallo spettatore, ora ricorrendo a una compenetrazione tragica (che specialmente esalta le coloriture oscure di un condiviso destino di dolore, come accade nell'esistenzialismo novecentesco, tra l'altro), ora ricorrendo a un'unione felice (che, con Nietzsche, afferma la feconda inevitabilità di un movimento che sconvolga e che costringa l'individuo a riguadagnare una dignità che conservi la gioia di quella rigenerazione che avviene per via di un coraggioso accostarsi alla soglia del proprio annientamento).

La configurazione è stata creata dal romano Lucrezio. Il libro II del suo poema cosmico ha inizio osservando, immaginativamente, dalla riva sicura il travaglio altrui nel mare tempestoso: «*terra magnum alterius spectare laborem*» [*De Rerum Natura*, II, 1]. La gradevolezza dello spettacolo non consiste nella sofferenza dell'altro, ma nel poter godere del proprio punto di vista al sicuro. Non è un problema di rapporti umani, di chi soffre e di chi non soffre, ma del rapporto del filosofo con la realtà: il tema è l'utile della filosofia di Epicuro, il possesso di un terreno saldo e inattaccabile dal quale guardare il mondo. Anche lo spettatore di grandi battaglie, tuttavia al riparo dai pericoli della guerra, deve solo esemplificare il divario tra il bisogno di felicità e la caparbia inflessibile della realtà fisica. Solo l'assicurazione filosofica dello spettatore può attenuare tale divario. È il saggio – o almeno l'uomo che la *doctrina sapientum* ha preparato al processo della natura e al funzionamento del cosmo – che nella figurazione dello spettatore porta a compimento l'ideale di teoria della filosofia greca classica, ma anche che in un punto decisivo gli si oppone.

L'opposizione significa ciò: lo spettatore gode non della sùblimità degli oggetti che la sua teoria gli manifesta, ma della consapevolezza di sé davanti al turbine di atomi di cui tutto ciò che egli osserva è formato – perfino se stesso. Il cosmo non è più l'ordine, la cui visione colma di eudemonia chi lo contempla. È semmai garanzia residua che esiste un terreno solido non raggiungibile dall'elemento ostile. Non a caso Epicuro è greco e Lucrezio è romano e li separano due secoli. L'indifferenza della teoria si è data lo stesso rango e potere, si è messa all'altezza dell'indifferenza della realtà rispetto alla sua particella uomo.

Nel saggio di Epicuro e in quello di Lucrezio prende forma qualcosa dell'immagine dei loro dei, posti al di fuori dei mondi e come se fossero passati attraverso la filosofia. Essi possono essere beati, come si racconta, solo perché non sono né i creatori né gli amministratori di ciò che accade nel mondo, dedicandosi solo a loro stessi. Lo spettatore del mondo non è in grado di rimanere tanto puro. Per poter consolidare il proprio modesto esser-quasi-fuori-del mondo, gli occorre almeno la fisica degli atomi. Vero spettatore potrebbe essere solo un dio; ma un dio non vuole nemmeno questo. [...]

Facendo di nuovo ricorso alla metafora del pericolo in mare e

del naufragio, Lucrezio parla con coerenza del proprio universo costituito dai moti disordinati degli atomi come dall'oceano della materia («pelagus materiae»), da dove le forme naturali, quasi rottami di grandi naufragi («quasi naufragiis magnis multisque coortis»), vengono lanciate sulla riva dell'apparenza visibile, indizi che ammoniscono i mortali della malvagità del mare. Proprio perché la scorta di atomi non si esaurisce, le catastrofi della realtà fisica possono restare feconde di configurazioni e generare per l'uomo che si trova sulla riva una certa idea di regolarità. È chiaro cosa significhi qui lo *indicium mortalibus*: l'uomo fa bene ad accontentarsi di essere spettatore e a non abbandonare il proprio punto di vista filosofico di fronte al mondo e sul mondo della natura. Egli non può trarre alcun vantaggio dall'identità di catastrofe e produttività in questa teoria di un universo in divenire e in dissoluzione⁸⁶ [...].

Ciò che spinge l'uomo verso il mare aperto è anche la trasgressione del limite dei propri bisogni naturali. E così gli uomini si affannano inutilmente e consumano il tempo della vita in pene del tutto inutili, non rispettando lo scopo e i limiti del possesso, non sapendo perfino sino a quale punto il piacere reale può essere aumentato. Lo stesso stimolo che a poco a poco porta la vita fuori nel mare alimenta anche la grande agitazione delle guerre⁸⁷. Il sacrilegio della navigazione si punisce attraverso il timore delle potenze superiori alle quali l'uomo si consegna e che immagina come i suoi dei, ai quali tali potenze sono sostituite⁸⁸. L'uomo sperimenta che con tali potenze non potrà mai stringere un patto a causa dell'inutilità di tutti i suoi sforzi per annullarle: «inutilmente: perché mentre va sulla prua, al supplice voto un turbine sorge violento / e lo prende e contro le rocce lo sbatte, al guado / ignoto dell'implacabile morte».

Tra le idee fondamentali dell'illuminismo, al contrario, vi sarà quella secondo la quale i naufragi sono lo scotto da pagare affinché la bonaccia non impedisca agli uomini ogni rapporto con il mondo. È la giustificazione delle *passiones* discriminate dalla filosofia che viene formulata in questa figura: la ragion pura, sarebbe la bonaccia, l'immobilità dell'uomo nel pieno possesso di ogni ragionevolezza. [...]

⁸⁶ Lucrezio 1990, II, vv. 550-568.

⁸⁷ *Ibid.*, V, vv. 1430-1435.

⁸⁸ *Ibid.*, vv. 1226-1240.

[Voltaire], sostenendo che le «passioni» sono l'energia motrice del mondo umano, deve accettare il naufragio come modello. La coltivazione del proprio giardino, ritirandosi nella rassegnazione, come Candido alla fine delle sue avventure, non può essere presentata come la sapienza dell'inizio, come l'esistenza filosofica dell'appartarsi dal mondo nel «giardino» di Epicuro. Anche Candido deve passare attraverso il proprio naufragio a Lisbona, deve vedere il giusto anabattista che sprofonda in mare e il brutale marinaio che sopravvive, perché la rassegnazione finale non venga sgretolata dalla «passione», che qualcosa del mondo gli sia sfuggito. Voltaire non si fida della rinuncia al mondo. [...]

Zadig, il protagonista del suo primo racconto filosofico sulla necessità e il destino, si lamenta con un eremita di quanto siano fatali le passioni degli uomini. Ma per quest'ultimo esse sono come il vento che soffia nelle vele di una nave e che a volte la ribalta, sebbene serva a darle il movimento. Il vento è come la bile, che ci può rendere collerici e malati: però non ne possiamo vivere senza. La vita è mantenuta in movimento da ciò che può esserle mortale: «Quaggiù tutto è pericoloso, e tutto è necessario». Il naufragio è solo un sintomo dell'antinomia incentivo-minaccia.

Perciò non si può rinnovare il consiglio di Montaigne, di non lasciare il porto per il mare. L'amica di Voltaire nel castello di Cirey, la marchesa di Châtelet, tanto dotta quanto esperta del mondo, nel proprio trattato *Sulla felicità* – che venne pubblicato solo nel 1779, trent'anni dopo la sua morte – ha imputato la perdita dell'occasione decisiva della felicità proprio allo star fermi nel porto della riflessione ragionevole. Affinché si possa riuscire, ed è questa un'altra delle antinomie dell'esistenza, il riflettere e il progettare devono precedere l'azione; eppure, così, la realizzazione viene rimandata tanto a lungo che, quando si sa come raggiungere la meta, nuovi ostacoli si sono già frapposti. «Preveniamo queste riflessioni che si fanno più tardi». La marchesa inizia quindi il proprio trattato proponendo al lettore di non perdere, riflettendo, nemmeno un attimo di quel tempo breve e prezioso che abbiamo a disposizione per sentire e pensare – di non passarlo a calafatare la nave, mentre potremmo essere già in mare e godere dei piaceri possibili proprio là. Il porto non è più un'alternativa al naufragio; è il luogo dove è sfuggita la felicità della vita.

Tuttavia anche lo spettatore non è più la figura dell'ecce-

zionale esistenza del saggio ai margini della realtà; è diventato esponente di una di quelle passioni che animano la vita e nello stesso tempo la minacciano. Anche se non direttamente coinvolto nell'avventura, è esposto, quale preda inerme, all'attrazione di rovine e sensazioni. L'estraneità dello spettatore non è quella della contemplazione ma quella di una irrefrenabile curiosità. È proprio la riflessività dello spettatore alla vista dell'altro in pericolo ciò che Voltaire non concede a Lucrezio, del quale cita i versi del proemio almeno due volte. Se Lucrezio avesse ragione sul fatto che gli uomini accorrono «con segreto piacere» alla riva per godere lo spettacolo di una nave nella tempesta, mentre i passeggeri disperati alzano le mani al cielo e sprofondano in mare assieme alle loro mogli mentre abbracciano i loro figli, sarebbe una cosa mostruosa. Ma Lucrezio non sa di che cosa parla. Si accorre a uno spettacolo simile per curiosità, e la curiosità è «un sentimento naturale dell'uomo». Ognuno dei curiosi che si sono raccolti sulla riva impiegherebbe tutte le proprie forze, se potesse, per salvare i naufraghi. Non è quindi per cattiveria che, allo stesso modo, durante un'esecuzione capitale, i curiosi si accalcano alle finestre; sarebbe così se in questa circostanza essi si compiacessero di riflettere sulla propria estraneità. Questa è l'alternativa: «non è per riflettere su di sé [...] è unicamente per curiosità».

Voltaire inizia anche la voce «Curiosità» del *Dizionario filosofico*, citando e traducendo i primi versi del secondo libro di Lucrezio. Immagina, poco più avanti, di rivolgere la parola direttamente al poeta, interrompendolo: egli si inganna nell'ambito della morale come si è sempre ingannato in quello della fisica. Soltanto la curiosità conduce gli uomini sulla riva a guardare la nave in pericolo. Voltaire si appella alla propria esperienza legata a un piacere simile, che si avvicinerebbe più all'inquietudine e al disagio che non alla riflessione propria dello spettatore lucreziano. In quel caso non vi è stato il tacito confronto tra la propria sicurezza e il pericolo dell'altro: «ero curioso e compassionevole». Solo tale passione spinge gli uomini a salire sugli alberi per assistere alla carneficina durante una battaglia o a una esecuzione pubblica. E non è una passione solo dell'uomo, perché la condivide con le scimmie e i cuccioli dei cani. [...]

Voltaire, un decennio più tardi, nella voce «Curiosità» del suo dizionario tascabile, con un lungo giro di parole, libera la figura del-

lo spettatore del naufragio dal sospetto – che gli sembra terribile – dell'autocompiacimento riflesso. Se si potesse immaginare un angelo che vola giù dall'empireo per osservare attraverso una spaccatura della terra le pene dei dannati nell'inferno, per godere in questo spettacolo della propria impassibilità, quest'angelo non si potrebbe distinguere dal diavolo. Anche senza questa riflessione perfida, l'uomo non sarebbe in buona compagnia con la propria passione della curiosità, quando questa lo costringe a considerare tutto come uno spettacolo, di qualunque cosa si possa trattare, compresi gli esperimenti della fisica. Voltaire parla per esperienza diretta («*Cela m'est arrivé*») non solo quando giudica lo spettatore del naufragio; vi si riferisce anche quando, dall'esperimento ideale dell'angelo, passa a considerare la natura dell'uomo: «Io penso – sulla base della mia propria esperienza e di quella di tutti i miei sciocchi confratelli – che si accorre a uno spettacolo, di qualunque genere esso sia, solo per curiosità». L'uomo è a tal punto un essere curioso che, nella curiosità, non pensa più a se stesso.

L'abate Galiani contesta esplicitamente, in una lettera del 31 agosto 1771, scritta da Napoli e diretta a Madame d'Épinay, questo articolo di Voltaire, tornando a tal proposito all'immagine del naufragio e del suo spettatore. Egli dà al paragone un'altra interpretazione. Se la curiosità fosse una passione così come la vede Voltaire, a maggior ragione avrebbe bisogno, quale premessa, del punto di vista incontestato, della sicurezza da ogni rischio. Lo spettatore è affascinato dal fatale spettacolo che si svolge sul mare solo perché si trova su un terreno sicuro. La minima preoccupazione per un pericolo, ci strappa dalla nostra curiosità, costringendoci a occuparci esclusivamente di noi stessi.

Perciò, secondo Galiani, il teatro è una perfetta esemplificazione della situazione dell'uomo. Solo dopo che agli spettatori vengono assegnati i loro posti sicuri può svolgersi di fronte a loro lo spettacolo degli uomini in pericolo. Tale tensione, tale distanza non può mai essere troppo grande: «Più lo spettatore è al sicuro e più grande è il pericolo che vede, tanto più s'interessa allo spettacolo. Questa è la chiave di tutti i segreti dell'arte tragica, comica, epica». Perciò Lucrezio non avrebbe completamente torto. Sicurezza e felicità sono le condizioni della curiosità, e questa è il loro sintomo. [...].

Galiani si oppone con più forza a Voltaire quando questi so-

stiene la tesi per cui la curiosità è comune a uomini e animali. La curiosità è un indizio della capacità dell'uomo di affrontare senza timore eventi insoliti, eccitanti, estremi; mentre gli animali ne verrebbero solo terrorizzati. «Gli animali si possono spaventare, ma non li si potrà mai incuriosire». Per Galiani la curiosità è un criterio antropologico, in quanto facoltà della distanza. [...]

Poiché agli animali la curiosità è preclusa, l'uomo curioso e più uomo di un altro [...] L'uomo come animale curioso è sensibile ad ogni spettacolo. Quasi tutte le scienze sono nate dalla curiosità, e la chiave di tutto è un fondamento di sicurezza e una condizione senza dolore dell'animale curioso.

Sebbene per tutta la lunghezza della lettera Galliani non menzioni mai navigazione e terraferma, lo sfondo metaforico creato da Lucrezio è sempre presente, quando sicurezza e pericolo, felicità e curiosità vengono collocati nel loro rapporto di reciproco condizionamento. In evidenza è proprio il paragone del teatro, che per Galiani ha maggiore forza. Non lo imbarazza il fatto che i «posti sicuri» degli spettatori siano intesi come posti comodi e al riparo dalla pioggia. Il bisogno di raggiungere il piano dell'estetica, e di rappresentare su di esso ciò che è umanamente essenziale, ammette ormai la necessaria distanza tra sicurezza e pericolo solo nella forma di una situazione artificiale, che non è reale neppure nella materia prima metaforica. Il pericolo viene recitato, la sicurezza è quella di una tettoia. Trasferito dal mare al teatro, lo spettatore di Lucrezio viene sottratto alla dimensione morale, è diventato spettatore «estetico».

Tuttavia, proprio il passaggio sul piano dell'estetica è solo un aspetto della rimozione della metafora del naufragio. L'altro è il fatto che in Galiani è venuto meno il principio della natura inviolata e del sacrilegio nautico commesso contro di essa. L'ottavo dei *Dialoghi sul commercio dei grani* esprime chiaramente questo concetto. In un primo tempo si afferma che l'uomo è una grandezza indefinibile; in seguito che anche la natura è qualche cosa di smisurato e indefinito con il quale l'uomo con può stringere patti, ma con la quale non può nemmeno rapportarsi scetticamente [...]

Ancora una volta si deve rivolgere a Orazio, ode I 14, dove il poeta spettatore, intuendo il pericolo e mettendo in guardia da ul-

teriori avventure, esorta la nave distrutta dalla tempesta, ma non ancora affondata, a rientrare in porto: «O quid agis? Fortiter occupa portum!». In tal caso lo spettatore viene giustificato unicamente perché può intervenire, perché può gridare di tornare indietro – è giustificato perché, da fuori, riesce a vedere la posizione e le condizioni della nave più chiaramente di coloro che la guidano. In Orazio la posizione dello spettatore è, in un altro senso, quella di chi è coinvolto: più pesante è la responsabilità di chi, più di altri, può vedere. Da tale punto di vista l'immagine è orientata «politicamente», sebbene non intenzionalmente – anche ammettendo che l'interpretazione di Quintiliano, che riconduce la barca desolata a un'allegoria della nave dello stato, non sia del tutto certa.

Non è dunque possibile che il poeta abbia provato e pensato ciò che il suo commentatore gli attribuisce: rispetto al suo modello greco Alceo, egli avrebbe «attenuato lo spavento del navigante, che onde mugghianti circondano, nella riflessione dello spettatore partecipe che osserva dalla riva l'imbarcazione in lotta contro gli elementi». Nel frammento di Alceo, l'identificazione del poeta col navigante e la sua angoscia, quale cieco sbigottimento, non era senza dubbio anche più «forte» del lamento ammonitore dello spettatore «veggente». L'intensità del lamento è pari alla volontà di evitare una sciagura, e ciò si impone solo «da fuori». Volendo puntualizzare, il navigante di Alceo era stato «più» spettatore della propria angoscia di quello che Orazio fa parlare. Il primo percepisce solo ciò che è attuale, in quanto perdita e alterazione dell'orientamento, mentre l'altro riconosce la condizione attuale di ingannevole quiete dopo la tempesta, quale stasi inevitabile per ogni prova a venire.

In tutti e due i casi il problema dell'intensità del soggetto poetico è in rapporto con il riferimento temporale, poeticamente evocato. Non è lecito mettere Alceo al “passato”, poiché il suo io è palesemente sopravvissuto alla tempesta, altrimenti non avrebbe potuto comporre poesie. Significherebbe identificare il poeta con il suo io simulato. Questo approccio porta inevitabilmente a misconoscere, in Orazio, il riferimento al futuro. Per Orazio la percezione attuale si trasforma nell'indizio di una fatalità che gli altri non vedono. Per quanto «politica» possa essere l'interpretazione che egli dà della propria percezione della minaccia funesta, la possibilità dello spettatore era la premessa che gli permise di riprendere l'immagine del Greco [...].

Herder definisce, già nel 1774, lo stato della filosofia attraverso la metafora del naufragio: non solo come «dubbio in cento forme», ma anche come «contraddizioni e ondate marine: o si affonda, o quel che si salva dal naufragio in moralità e filosofia è appena degno di menzione». Questa è solo una delle immagini che in rapida sovrapposizione emergono dal suo primo progetto di una filosofia della storia, che avrebbe trovato la propria piena realizzazione un decennio più tardi nel primo volume delle *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*.

Nella diciassettesima delle sue *Lettere per il progresso dell'umanità*, 1792, egli valuta la distanza dei tedeschi rispetto alla rivoluzione dei vicini. L'evento l'avrebbe occupato e preoccupato più del voluto. Si sarebbe augurato spesso «di non aver vissuto questi tempi». In effetti la stessa natura dell'evento impone che vi si debba pensare e riflettere razionalmente sulle sue conseguenze; la distanza però non sarebbe data solo dall'effettivo grado di lontananza tra evento e osservatore, ma ancor di più dalla differenza dei caratteri nazionali. In base a essi sarebbe già decisa la distribuzione delle parti tra attori e spettatori. Perfino dalla corte pontificia la Germania aveva ottenuto il soprannome onorifico di «paese dell'obbedienza», e ogni dubbio su tale qualità da parte dei suoi reggenti costituirebbe «un insulto alla nazione». La lingua determinerebbe innanzitutto la distanza, il che spiega l'insuccesso del teatro francese in Germania. Se queste sono le condizioni, il diffondersi degli eventi appare escluso.

È qui che Herder ricorre all'immagine del naufragio e dello spettatore, ma per il sicuro punto d'osservazione di quest'ultimo resta un margine di insicurezza. Con un cambio di rotta sorprendente e paradossale, il punto di vista dello spettatore è subordinato a una condizione demonologica: «Possiamo assistere alla Rivoluzione francese come guardando dall'alto di una salda riva ad un naufragio sullo straniero mare aperto, a meno che il nostro genio maligno, anche senza volerlo, non ci precipiti in mare».

È dunque singolare che anche in questo testo herderiano venga a galla un legame tra la metafora del naufragio e quella del teatro, individuata da Galiani. La catastrofe reale, infatti, è simultaneamente un dramma didascalico «nel libro di Dio, l'immensa storia universale», un dramma della provvidenza, che si svolge di fronte a uno spettatore favorito fin dal proprio carattere nazionale. La provvidenza «stessa ci mette questa scena davanti agli occhi, qui la fa acca-

dere, dopo lunga preparazione, ai tempi nostri, perché noi la guardiamo, ne apprendiamo una lezione». La situazione didattica diventa possibile grazie al fatto che eventi del genere accadono oltre confine e che a noi è consentito prenderne parte «solo come al racconto di un giornale, a meno che, ripeto, un genio maligno non ci faccia avventatamente precipitare». Naufragio e spettatore sono, in tale contesto, solo l'illustrazione di facciata della situazione; dietro il naufragio vi è un dramma didattico messo in scena dalla provvidenza. La sicurezza dello spettatore è minacciata dalla figura del genio maligno, che lo potrebbe buttare in mare – tutto è deciso all'interno di questo dualismo provvidenza-spirito maligno. La metafora è solo il traslato di un traslato ⁸⁹.

1.17. HAROLD BLOOM. «L'ABISSO DEL MIO IO» *

Il proposito di Bloom (1930-vivente) è indagare, e rilevare, la specificità del sublime americano: attraverso Emerson e Whitman, la poesia americana rivendica consapevolmente tonalità che si discostano con un certo vigore dalla tradizione europea, di lingua inglese in particolare. Altrove, Bloom qualifica il sublime americano come un sublime «più drastico, più immediato e totale» di quello che l'Europa «desiderava o aveva bisogno di scoprire». Così, partendo da Emerson e proseguendo con la sua progenie – Whitman, Thoreau, Dickinson, Stevens – il sapore del sublime diventa sempre più speciale, e sempre più amaro, concentrandosi sulla descrizione del dissidio – tra uomo e natura, e tra uomo e se stesso.

Il sublime americano possiede qualità del genere sin dalle origini, con Emerson, che rifiuta senza ansie di mediazione la storia letteraria come riferimento obbligato e vincolante tracciato, portando all'emersione con più slancio, piuttosto, la discontinuità, la radicalità incolumabile della scissione. Nello stile, per cominciare, dove la versificazione si contrae sino al ricorrente aforisma. E nei temi, infine, che danno voce al divario tra uomo e natura, e rilevano, acuendo la drammaticità, la disgregazione dell'io, che giace irrisolta come una condanna.

Di che genere di sublime, dunque, si parla? Che ricorra l'adagio del con-

⁸⁹ I passi sono tratti da Blumenberg 1993, pp. 28-31, 34-46. Tr. it. di H. Sager. Sono state consultate le seguenti traduzioni: Blumenberg 1985 e Blumenberg 1994.

* Nota di S. Chiodo.

trasto è sufficientemente comprensibile – alla luce, tra l'altro, a dispetto degli intenti, di una lunga tradizione filosofica e poetica che ha radici notevolmente irrobustite dal tempo. Che il contrasto non dia, come sembra, scampo, rivelando il negativo con una perentorietà che cede poco spazio a ciò che resta, è cosa che, pur godendo certamente di qualche illustre antecedente, si declina qui con originale sapienza. Il centro del dissidio americano si fonda sulla profonda distanza tra rappresentazione del desiderio, da un lato, e rappresentazione dell'atto, dall'altro. Dove, per atto, s'intende lo stato di fatto, la condizione normale, reale – condizione dolorosa, che testimonia l'ineludibile permanenza di uno stato di scissione.

Emerson, poeta della discontinuità, si concentra sull'atto: descrive la drammaticità del divario, racconta dell'«io» e dell'«abisso», che lo separa ora da se stesso ora dal resto degli uomini e degli oggetti. Whitman, viceversa, stravolgendo la focalizzazione del maestro, parla del desiderio, guidato dalla straordinaria intuizione che rappresentare un desiderio condannato a essere insoddisfatto ha ancora più forza della messa in scena del doloroso stato di fatto che pur assilla la normalità quotidiana. Emerson è superato. Commenta altrove Bloom: «Il suo più grande discepolo, Whitman, un bardo americano, illustra meglio del suo maestro, il veggente, allo stesso tempo lo splendore e il disastro di una repressione così primordiale». Probabilmente sta qui la differenza – nella facoltà di illustrare «allo stesso tempo» altezze e inferno, nell'abilità di spiegare il dramma della scissione attraverso le vette di ciò che è desiderato nonostante la realtà.

Whitman, per questa via, approda al sogno della pacificazione, della riaggregazione. Non soltanto accade che l'intenzione – il desiderio, ancora una volta – tenda a riconciliare uomo e natura, materialità e immaterialità. Persino alle scissioni dell'io si augura una risoluzione che dia forza, vigore oltre ragionevole speranza. All'«io e l'abisso» di Emerson, Whitman accosta «l'abisso del mio io»: l'estraneo è introiettato – sorte che persino al corpo spetta, nei confronti dell'io che lo governa – e la scissione interna, ancor più lacerante, è ora in grado di svelare la vigorosa capacità di sfida, e il coraggio di rilevare, nella debolezza e nell'estraneità a tal punto divaricata, una superba forza e un infinito desiderio di unità.

Il Sublime, e in particolare quello americano, non è un *re-seeing* ma piuttosto un *re-aiming*. Raggiungere il Sublime è esperire un desiderio più grande di quello che si è provato precedentemente, questo risultato deriva dall'incapacità di tradurre desideri anteriori o precedenti in atti. Il senso americano ed emersoniano dell'anteriorità è più forte, essendo la nostra la terra del tramonto; tuttavia il Sublime si è rafforzato o la repressione è aumentata, forse solamente perché c'era più desiderio inappagato da rimuovere.

Emerson dimentica la tradizione poetica inglese in gran parte

dei suoi saggi di prosa sublime perché il suo intento è di rappresentare qualcos'altro, una individualità americana. Questo oblio non è fondamentalmente una limitazione, cioè un richiamare l'attenzione su una insufficienza dell'io e del linguaggio. Esso è piuttosto finalizzato al rafforzamento della potenzialità di reazione presente nell'Io anche se, purtroppo, nessun atto di oblio può fare molto per accrescere le potenzialità del linguaggio. Emerson dunque fonda il suo Sublime sul rifiuto della storia e, in particolare, della storia letteraria. Ma nessun tipo di Sublime poetico può essere fondato senza un isolamento compensativo ed anche una sublimazione mutilante dell'Io, come ci ha già dimostrato il Sublime di Wordsworth. Il nuovo desiderio di Emerson dimentica il desiderio passato soltanto aumentando la distanza tra atto e desiderio, e questa è probabilmente la ragione psichica del perché lo stile della prosa di Emerson sia così discontinuo. Ancor più di quella nietzscheana, l'emersoniana unità di pensiero ed espressione tende a presentarsi nella forma dell'aforisma e della singola frase. Tuttavia Emerson, diversamente da Nietzsche, era un oratore, orgoglioso e consapevole continuatore della Tradizione orale. Nietzsche nell'enfatizzare l'energia aforistica della *scrittura* è coerente con i suoi più profondi intenti, mentre Emerson ci offre il paradosso costante di uno stile di discorso che sempre si avvale dell'aforisma, che noi accettiamo senza difficoltà in Oscar Wilde, ma che ci stupisce nel moralista americano.

Ritengo che il Sublime emersoniano o americano differisca dal modello inglese o europeo non tanto per un più alto o più basso grado di positività o di negatività, ma per una più ampia accettazione o affermazione delle discontinuità presenti nell'Io. Solo Emerson poteva permettersi di dire, in una pagina dello stesso saggio (*Circles*):

Non esiste esterno, non esiste un muro che circoscriva, né circonferenze per noi.

per poi protestare vigorosamente:

Povero me per questa fede malferma, per questa volontà incerta, per questo immenso riflusso di un immenso flusso! Io sono Dio nella natura; io sono una erbaccia attaccata ad un muro

e poi aggiungere scandalosamente:

L'unico peccato è la limitazione.

Alla fine di un Sublime così discontinuo, di una repressione così potente ma anche così incerta, ci deve pur essere un più profondo senso del vuoto, della quasi-identità tra un Sublime, inteso come estasi solitaria, e i terribili rapimenti del nichilismo, l'ospite «perturbante» di Nietzsche che si aggira davanti alla soglia. L'odissea di Emerson non sfociò nella pazzia, tuttavia, poco dopo la Guerra Civile egli ebbe una grave crisi. Nietzsche s'ammalò, Emerson invecchiò precocemente, Wordsworth diventò pedante e noioso e la stessa cosa accadde purtroppo a Whitman, dopo *Drum-Taps*. In trent'anni punteggiati da tanto afflusso di Sublimità, Emerson passò da una prima affermazione: «È dannoso pensare che noi siamo giunti tardi nel regno della Natura e che il mondo abbia avuto fine molto tempo fa», a quella del 1866: «Ci possono essere due, tre o quattro passi, secondo il genio di ognuno, ma per ogni anima che vede ci sono due verità principali: *Io e l'Abisso*». Per «Abisso» possiamo intendere: tradizione, storia, l'altro; mentre per «Io» possiamo intendere: «qualunque americano». Il prezzo finale pagato da Emerson per le forti discontinuità della sua visione è che a noi resta una semplice, gelida formula: il Sublime americano corrisponde a l'«Io e l'Abisso».

Ritorno infine alle prime sei sezioni di *Song of Myself*, con il loro scarto difensivo da Emerson, anche se paiono essere la celebrazione di una emersoniana realizzazione dell'Io. Sembra che Whitman, che non era un poeta di idee al pari di Emerson ma un poeta nel senso più tradizionale (per quanto strana possa apparire questa affermazione), abbia saputo implicitamente che la rappresentazione poetica di un desiderio tende ad essere più forte (cioè meno limitante) della rappresentazione poetica di un atto. *Song of Myself*, nella sua prima parte, sostituisce un desiderio di unione tra le varie parti disgregate dell'io, e tra l'anima e l'io; con un vero e proprio atto di sintesi, qualunque esso sia. Whitman desidera far nascere una propria modalità di rappresentazione ma non può realizzare questo suo intento senza porsi in discontinuità con Emerson, profeta della discontinuità: come evitare dunque una influenza che da sola rimuove ogni altra influenza? L'emersonianismo si spinge a generare il gigan-

te che distruggerà se stesso, ma questo gigante, il più colossale tra tutti i suoi giganti, si trova preannunciato, in modo esasperante, in quasi tutti i tropi, e in ogni movimento dello spirito – e Whitman divideva con Thoreau questa angoscia.

Appare chiaro, sia dall'enfasi iniziale di *Song of Myself*, sia dai commenti di Whitman in *Specimen Days* sui termini rivali «precursore» ed «efebo», che egli opera intenzionalmente una svolta da Emerson *per negare* la distinzione emersoniana tra Anima e Natura, dove «Natura» è tutto ciò che è «Not me», «sia arte che natura, tutti gli altri uomini e il mio stesso corpo». L'io di Whitman deve includere il proprio corpo, o così almeno egli vuole indurci a pensare. Nel 1881 egli scrive l'opera che poi avrebbe intitolato *Song of Myself*, e non *Song of the Soul*, né *Song of my Soul*. Ma l'unione tra anima e io, nella quinta sezione, che fa apparire trasparente, non opaco, l'asse delle cose, stranamente rende «you my soul» cioè te stesso la mia anima, il partner attivo, e l'io (l'altro me stesso) completamente passivo in questo corteggiamento. Se traduciamo «anima» con carattere e «Io» con personalità, difficilmente riusciremo ad identificare una personalità così passiva con «Walt Whitman, un cosmo, figlio di Manhattan, / Turbolento, Carnale, Sensuale, che mangia, che beve e procrea», della sezione 24. Esiste chiaramente una divisione in Whitman tra due elementi dell'io; divisione che si ha anche tra Anima e Io; e sia dal punto di vista poetico, sia da quello umano è proprio la prima di queste divisioni che conta. In realtà, fu proprio ad evitare la prima di queste divisioni che Emerson aiutò inizialmente Whitman, dandogli in tal modo la possibilità di diventare poeta. Il «vero Io» (*the real me, o me myself*) non poteva in Whitman sopportare d'essere toccato, mai, se non dalla trinità materna della notte, della morte, del mare, sebbene Whitman, uno dei duri, imparasse da Emerson a gridare: «Contatto!». C'è un pathos sublime nello Whitman che attua il suo epicureo *clinamen* da Emerson magnificando il corpo; Emerson non aveva nulla da dire su due argomenti, due soli: la morte e il sesso, perché era realmente troppo lucido da credere che ci fosse molto da dire su entrambi. Emerson non aveva problemi sessuali e pensava alla morte da stoico.

Ritorno ora a delineare *Song of Myself*, con la sua implicita diversità. Whitman, in tono lamentoso e trionfante, aveva sempre molto, troppo da dire sul sesso e sulla morte, essendo in questo il precursore non solo di Hart Crane e forse, in modo sorprendente,

di Wallace Stevens e attualmente di Ammons e Ashbery, ma anche di quegli scrittori come Hemingway e il suo terribile efebo, Norman Mailer, che confondono curiosamente nella loro prosa sesso e morte. Whitman, superando tutti i suoi discendenti, fa della coppia sesso-morte una superba sineddoche di tutta l'esistenza, e questo è l'ordito figurativo delle sezioni 7-27 di *Song of Myself*. Un flusso universalizzante di capovolgimenti negli opposti raggiunge il suo apice nella sezione 24, che è un compimento antitetico dell'Io senza rivali nella poesia americana, straordinaria per la sua dignità e il suo pathos; essa trascende ogni altro tentativo d'un poeta moderno di pensare e di rappresentare mediante sineddoche [...]. Alla fine della sezione 27, Whitman confessa:

Portare la mia persona a contatto con quella di un altro è quasi il massimo che riesco a sopportare ⁹⁰.

La *Kenosis* o svuotamento della capacità poetica che Whitman opera nelle sezioni 28-30 sembra fare della masturbazione una riduzione metonimica dell'Io, dove il contatto sta per l'intero essere e una patetica salvezza viene ricercata attraverso una esaltazione della terra che il poeta ha bagnato:

Un minuto e una goccia di me sistemano il mio cervello, / Io credo che le zolle intrise diverranno amanti e fiaccole, / E un compendio dei compendi è la carne dell'uomo e della donna, / E un culmine e un fiore è il sentimento che nutrono l'uno per l'altro / Ed essi ramificheranno all'infinito da quella lezione, finché diventi onnifica, / Fin quando uno e tutti diletteranno noi, e noi loro ⁹¹.

Questo è il preludio della repressione più spaventosa della nostra letteratura, il più grande esempio del Sublime americano, nelle sezioni 31-38. Invece di analizzare le glorie di questo Sublime, esaminerò la violenta discesa nell'abisso che culmina nella sezione 38.

⁹⁰ Così in inglese: «To touch my person to some one else's is about as much as I can stand».

⁹¹ Così in inglese: «A minute and a drop of me settle my brain, / I believe the soggy clods shall become lovers and lamps, / And a compend of compends is the meat of a man or woman, / And a summit and flower there is the feeling they have for each other, / And they are to branch boundlessly out of that lesson until it becomes omnific, / And until one and all shall delight us, and we them».

Dopo aver preso in sé il potere della forza generatrice e la fraternità universale, Whitman con una terrificante eloquenza («Io sono l'uomo, Io ho sofferto, Io ero là»; e «le agonie sono uno dei miei tanti vestiti»), paga lo spaventoso prezzo della Compensazione emersoniana. Nulla si riceve per nulla:

Basta! basta! basta!

In qualche modo sono rimasto intontito. Voi state al largo! / Datemi un po' di tempo per la mia povera testa presa a scapezzoni, per assopimenti, sogni, sbadigli, / Io mi scopro sull'orlo di un errore comune. /

Che abbia potuto obliare i beffatori e gli insulti, / Che abbia potuto dimenticare le lacrime che gocciavano, e i colpi delle mazze e dei martelli! / Che abbia potuto contemplare con sguardo indifferente la mia crocifissione, la mia incoronazione di spine! / Ricordo adesso, / Riprendo la tralasciata frazione, / La tomba di roccia moltiplica quanto è stato a essa affidato, o a ogni altra tomba, / I morti si levano, le ferite rimarginano, le catene scivolano da me⁹².

Emerson aveva profetizzato l'esistenza di un Uomo Centrale che avrebbe capovolto «La grande Sconfitta» di Cristo, asserendo che «Noi chiediamo Vittoria». Whitman, ancor più audacemente del suo precursore, osa presentarsi come ripetizione della grande Sconfitta e allo stesso tempo come Vittoria di una Risurrezione: «Io procedo di nuovo dotato di supremo potere, solo, tra una mediocre processione infinita». Cosa fare di un Sublime iperbolico così oltraggioso? Anche Whitman dice: «I and the Abyss», nonostante l'auto-inganno di quella mediocre processione infinita. Ma la repressione di Whitman è più potente, e lo doveva essere, dal momento che una parte fondamentale della sua anteriorità derivava da una primaria fissazione su Emerson; fissazione che intendo esaminare nell'ultima parte di questo capitolo, dopo aver completato la mia «mappa» dei successivi «rapporti revisionistici» di *Song of Myself*.

⁹² Così in inglese: «Enough! enough! enough! Somehow I have been stunn'd. Stand back! / Give me a little time beyond my cuff'd head, slumbers, dreams, gaping, / I discover myself on the verge of a usual mistake. / That I could forget the mockers and insults! / That I could forget the trickling tears and the blows of the bludgeons and hammers! / That I could look with a separate look on my own crucifixion and bloody crossing. / I remember now, / I resume the over-staid fraction, / The grave of rock multiplies what has been confided to it, or to any graves, Corpses rise, gashes heal, fastenings roll from me».

Le sezioni 39-49 rappresentano un tentativo di consolidamento sublimante dell'io, in cui Whitman ci offre con la sua versione delle metafore più caratteristiche del «Primo Romanticismo», il suo stesso io che dall'interno richiama reciprocamente il mondo naturale inteso come esterno che sembra replicare. La forma finale o riduttiva di questo disegno è riassunta in una poesia di Wallace Stevens che ha un titolo appropriato: *The American Sublime*.

Ma come può uno sentirsi?
Ci si abitua alle stagioni,
Al paesaggio e via;
E il sublime scende

Allo spirito stesso,
Lo spirito e lo spazio,
Lo spirito vacuo
In uno spazio vuoto ⁹³.

E questo vuol dire che il Sublime scende nell'Abisso che è in me occupando l'Abisso dello spazio. La versione whitmaniana di questa discesa porta a compimento la sua grande *Ackee's*, nella sezione 49:

V'odo bisbigliar lassù, o stelle del cielo, / O soli – O tombe erbose – O perenni trasmutazioni e accrescimenti, / Se nulla voi dite, come posso io dire alcunché? / Dal-torbido stagno che giace nella foresta autunnale, / Dalla luna che scende il declivio del mormorante crepuscolo, / Rifrangetevi, scintille del giorno e del crepuscolo rifrangetevi sui tronchi neri che imputridiscono nel fango, / Rifrangetevi sul gemebondo chiacchiericcio dei rami secchi. / Io ascendo dalla luna, dalla notte io ascendo, / M'avvedo che lo spettrale luore riflette i raggi solari, / E da origini piccole o grandi io sfocio nel costante e centrale ⁹⁴.

⁹³ Così in inglese: «But how does one feel? / One grows used to the weather, / The landscape and that; / And the sublime comes down / To the spirit itself, / The spirit and space, / The empty spirit / In vacant space».

⁹⁴ Così in inglese: «I hear you whispering there O stars of heaven, / O suns – O grass of graves – O perpetual transfers and promotions, / If you do not say any thing how can I say any thing? / Of the turbid pool that lies in the autumn forest, / Of the moon that descends the steeps of the soughing twilight, / Toss, sparkles of day and dusk – toss on the black stems that decay in the muck, / Toss to the moaning gibberish of the dry limbs. / I ascend from the moon, I ascend from the night, / I perceive that the ghastly glimmer is noonday sunbeams reflected, / And debouch to the steady and central from the offspring great or small».

La stabilità del «centrale» è qui raggiunta solo attraverso l'equivalente retorico della sublimazione, che è una metafora, la metafora delle due luci, quella del sole e quella della luna, con il sole che necessariamente domina, e assume come propria natura l'emersoniano «steady and central». Ritorno ora alla formula della sublimazione poetica precedentemente azzardata: il rapporto sublimante è una limitazione perché ciò che viene concentrato deve anche essere rimosso, vale a dire, viene ricordato al solo scopo di non essere presentato, producendo così una rappresentazione sostitutiva. Whitman non ci presenta quello che sta effettivamente ricordando, il suo sogno della divinazione, d'essere cioè un'aurora della luce più abbagliante di quella del sole naturale. Al posto di questo autonomo splendore egli accetta ora un equilibrio delle scintille del giorno e del crepuscolo. La restituzione di Whitman per questa *Askeisis* si ha nel maestoso epilogo del poema, nelle sezioni 50-52, che elaborano una miracolosa transunzione di tutto ciò che si è svolto precedentemente. Ma il rovesciamento metalettico si scosta decisamente dal modello di Wordsworth e Tennyson, poiché qui si affida la responsabilità al lettore, non al poeta. È infatti proprio il lettore, non il poeta, ad essere direttamente esortato a mutare la propria tardività in primarietà. Whitman doveva successivamente perfezionare questa sorta di sfida in *Crossing Brooklyn Ferry* che, quando apparve per la prima volta nella seconda edizione di *Leaves of Grass* (1856) fu più appropriatamente intitolato *Sun-Down Poem* [...].

Vorrei concludere ritornando al Sublime americano di Whitman delle sezioni 31-38, con particolare riferimento alla grande marcia della sezione 33, dove egli dice: «Mi sto muovendo con la mia visione». Ciò che vi presento è solo un momento di questa audace ascesa verso il Sublime:

Solitario a mezzanotte nel mio cortile, da tanto tempo abbandonato dai miei pensieri, / Errando per le antiche colline della Giudea, con il bel Dio gentile al mio fianco, / Lanciandomi attraverso lo spazio, attraverso il cielo e le stelle, / Lanciandomi attraverso i sette satelliti, e l'ampio cerchio e il diametro di ottantamila miglia, / Lanciandomi con le meteore codate, scagliando palle di fuoco come il resto, / Portando l'infante mezzaluna, che nel grembo reca la sua madre piena, / Tempestando, godendo, facendo piani, amando, dando consigli, / Ritraendomi e colmandomi, aparendo e sparendo, / Giorno e notte percorro siffatte strade.

Io visito gli orti delle sfere e ne esamino i prodotti, / E ne contem-
plo i quintilioni maturi e ne contemlo i quintilioni ancor verdi.
Compio quei voli d'un'anima fluida e avida, / Il mio percorso mi
porta più in giù del piombo delle sonde.
Io mi servo del materiale e dell'immateriale, / Nessun guardiano
può chiudermi la porta, nessuna legge frenarmi⁹⁵.

Come progressione iperbolica, questa sequenza viene armonizzata solo attraverso il suo fraintendimento o parodia Sublime, il volo del Canon Aspirin in *Notes Towards a Supreme Fiction*. Il volo angelico di Whitman annulla la divisione tra materiale e immateriale, perché la sua anima, come egli stesso dice è «fluida e avida» d'esperienze. Allo stesso modo il volo angelico del Canon, infrange i confini tra fatto e pensiero, ma essendo la sua anima più limitata, l'ultimo volo angelico fallisce esattamente dove quello di Whitman non può fallire. «Il Canon» impone alla realtà ordini, mentre Whitman li svela e li scopre, perché egli sta disvelando se stesso (ma in realtà non si scopre, pur continuando ad asserirlo). Modificherò un precedente quesito per concludere questo mio discorso. Perché il Sublime americano di Whitman è più grande e potente di quello del suo precursore, Emerson, o di quello del suo efebo, Stevens? Nel linguaggio del travisamento, ciò vuol dire: come e perché la repressione poetica di Whitman è più grande e forte rispetto a quella attuata dalle altre due grandi figure di questa tradizione?

L'io di Whitman, nelle sue più sublimi trasformazioni, assimila completamente dimenticando così pragmaticamente la forza generatrice, e presenta invece la forza del figlio, del suo stesso io, o, nel caso di Whitman, sarebbe più giusto dire, dei suoi stessi Io. Dove Emerson *esorta* a dimenticare l'anteriorità, Whitman più vigorosa-

⁹⁵ Così in inglese: «Solitary at midnight in my back yard, my thoughts gone from me a long while, / Walking the old hills of Judaea with the beautiful, gentle God by my side, / Speeding, through space, speeding through heaven and the stars, / Speeding amid the seven satellites and the broad ring, and the diameter of eighty thousands miles, / Speeding with tail'd meteors, throwing fire-balls like the rest, / Carrying the crescent child that carries its own full mother in its belly, / Storming, enjoying, planning, loving cautioning, / Backing and filling, appearing and disappearing, / I tread day and night such roads. / I visit the orchards of spheres and look at the product, / And look at quintillions ripen'd and look at quintillions green. / I fly those flights of a fluid and swallowing soul, / My course runs below the soundings of plummets. / I help m self to material and immaterial, / No guard can shut me off, no law prevent me».

mente la *dimentica*, anche se ad un notevole prezzo. Emerson dice: «Io e l'Abisso», mentre Whitman dice: «L'Abisso del mio Io». La seconda dichiarazione è necessariamente più Sublime e, ahimè, ancor più americana ⁹⁶!

1.18. PAUL FRY. SUBLIME INFERNO*

La letteratura è costellata di apparizioni sublimi laddove occorra manifestare il diabolico e occorra, ugualmente, reprimerne l'esistenza, infine sublimandola. Ad avviso di Fry (vivente), il Diavolo represso torna come sublime: «A possedere ed illudere Faust nell'opera di Goethe non è tanto Mefistofele quanto piuttosto la retorica prometeica dello stesso Faust». Del Diavolo in sé quasi mai si parla. Tuttavia, agisce esattamente laddove, attraverso uno spostamento che ne insinua le qualità specifiche altrove, deviandole da sé, il suo potere assume tutt'altra apparenza visibile.

Fry intende analizzare alcuni testi letterari che considera emblematici per il ricorso a una sublimità alla quale si affida la rappresentazione del diabolico. Il Dante dell'*Inferno* offre un'estesa sequenza di sublimazioni diaboliche – testimoniando che, pur trovandosi a visitare l'Inferno, il Diavolo va cercato altrove, al di là del copro che pur possiede e che pur, alle radici dell'Inferno, è possibile vedere. Il Diavolo di Dante si manifesta per via di una sublimazione poiché non dice di sé attraverso un'osservazione diretta: dice ancor più di sé attraverso una deviazione rappresentativa, che ne trasferisca le qualità in individui dotati a loro volta di una qualificazione stridente con quella demoniaca e pur affine. Così, ancora una volta, è da un contrasto difficilmente conciliabile a generarsi il sublime.

L'Ulisse dell'*Inferno* di Dante è, al contempo, l'emblema di un acerbo ma invadente umanesimo che si fa strada con il celebre «fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscienza» e l'emblema di un individuo intellettualmente tracotante, così da parlare, con un'allusione al Diavolo, con una lingua di fuoco e biforcuta: l'infinito fascino di Ulisse, simbolo dell'acutezza e del coraggio di esercitarla, è scortato da una qualificazione diabolica, che mostra, dell'accattivante suo fascino, l'inevitabile condanna. L'esercizio di un'irriverente intelligenza è eccitante e, ugualmente, diabolico. Ulisse è scisso, in sé sublimando il Diavolo: come accade in ogni sublime, mostra in sé i sintomi di una dolorosa (infernale) opposizione, conciliabile solo con dolore. Il decimo Canto dell'*Inferno* e specialmente Farinata continuano ad alludere al diabolico, sublimandolo. Ancora, compare di frequente il ricorso alla scissione:

⁹⁶ I passi sono tratti da Bloom 1987, pp. 55-63.

* Nota di S. Chiodo.

Farinata è un individuo tagliato a metà, che s'interrompe o interrompe parlando. E accanto alla frequenza della scissione compare l'assiduo ricorso alla duplicazione: Cavalcante Cavalcanti, le due condanne all'esilio, il «Secondo Federico». Farinata è dolorosamente diviso tra l'essere colui al quale Dante si appella con un «quell'altro magnanimo» e un eretico condannato, che in sé testimonia il demoniaco.

Così, infine, il sublime letterario torna a tradurre quella scissione irriducibilmente propria, soggettiva, che è Kant a descrivere. Se c'è sublimazione c'è assunzione di un doloroso contrasto, che, fosse destinato a pacificarsi, non manca di rendere conto di due elementi: al sublime occorre un individuo, non un oggetto, per estrinsecarsi; all'individuo occorre provare dolore per provare piacere (o per averlo provato, come Farinata e Ulisse, che, nonostante o per via della loro grandezza, trascorrono la propria eternità all'Inferno).

È ora mia intenzione leggere alcuni brani tratti da testi nei quali l'alterità demonica è, per così dire, personalizzata. Si tratta di casi esemplari di sublimazione, perché in ognuno di essi vengono messe bene in evidenza le stesse regole retoriche indicate da Longino. Questi testi suggeriranno che il sublime, come ha affermato Longino, è identico «sempre e per tutti». Io però vorrei anche cercare di spiegare come mai nella storia della letteratura il sublime muta in modo graduale e niente affatto all'improvviso, come invece siamo soliti riscontrare nei cambiamenti storici. I testi che ho scelto sono l'*Inferno* di Dante, Canto X, vari brani del *Paradise Lost* di Milton letti insieme al sonetto di Keats *On first looking into Chapman's Homer* ed un brano tratto dal *Prelude* di Wordsworth, Libro Sesto. Il cambiamento, effettivamente graduale e forse solo relativo, riguarda la compiutezza del processo – che sembra dall'antichità essere tuttora in atto – attraverso il quale l'alterità del demonico viene repressa e la paura si dissolve nell'ansia.

Non si può non rimanere delusi dal Satana di Dante, ma, riflettendo meglio, è ugualmente impossibile non concludere che la nostra delusione fa parte del progetto dantesco, così come in seguito farà parte di quello di Goethe. Perché mai questo mostro è poco meno patetico e fiacco dei giganti che sono a guardia del nono cerchio, e perché mai è per suo tramite, «là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso de l'anche» (*Inferno*, XXXIV, 76-77), che Dante viene quasi letteralmente rigenerato? La risposta è la seguente: indubbiamente Dante ha già demistificato Satana attraversando per intero i suoi territori; non ci può essere più nulla di sublime in lui,

perché ne sono note tutte le caratteristiche. Questa risposta non è però del tutto esauriente perché la sublimità che avremmo potuto aspettarci in Satana va invece cercata altrove, in quei luoghi in cui lo stesso Dante, poeta e pellegrino insieme, sperimenta la soglia di un certo tipo di trasgressione. Non di una qualsiasi trasgressione: l'incontro con Paolo e Francesca, ad esempio, che evidentemente mette in scena un'inclinazione personale di Dante, è molto patetico ma poco sublime. L'inclinazione che ricorre più spesso come sublime («vedi che dal disio ver'lui mi piego», XXVI, 69) è l'attrazione che Dante prova nei confronti della mutevole fiamma di ciò che presto si manifesterà sotto il nome di Umanesimo – vale a dire quella tradizione che imporrà la metamorfosi del Diavolo nella personalità dell'eroe posseduto dalla *hybris*.

La tentazione di Ulisse che parla con la sua lingua di fuoco biforcuta («come fosse la lingua che parlasse», XXVI, 89) è evidentemente quella che Dante sente più sua e deve essere considerata sublime:

a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscienza.
(XXVI, 115-20)

Qui già appare la rete dei sensi di Schiller dalla quale si sprigiona l'assalto del sublime verso l'ignoto. È la tentazione della conoscenza, espressa dalla lingua biforcuta di cui il Satana dantesco è privo. La repressione dell'aspetto esteriore e della priorità del tentatore non è ancora completa, come avverrà invece nel Romanticismo; Dante considera questa tentazione, una tradizione, proveniente dall'antichità pagana (ed esser giunto a questa considerazione significa aver incautamente anticipato l'Umanesimo), una «semenza» da ereditare che egli non riconosce mai come qualcosa che appartiene innanzitutto ed esclusivamente a lui. La messa in scena della scissione dell'io che struttura la *Commedia* garantisce che la tentazione dell'autoctonia non sarà neppure immaginata. Il contrasto di sublimità fra Satana e Ulisse suggerisce però che già in Dante il diavolo più completo che si possa concepire è un demone interiore, è l'incontro

col proprio io («mi ritrovai», *Inferno*, I, 2) col quale inizia la discesa verso il Diavolo «vero e proprio».

Ammettiamo che questa intuizione sia seriamente sostenuta nell'*Inferno*; avremmo isolato così il momento in cui Dante si avvicina maggiormente all'eresia, il peccato che egli si trova ad affrontare, quasi eluso sul nascere: la disposizione d'animo che spinge verso le lusinghe dell'esplorazione. Vorrei ora soffermarmi sul Canto X per mostrare come in esso si manifesti apertamente un'involontaria conformità ai modelli longiniani della sublimità; in questa stessa occasione, e forse ciò non è paradossale quanto appare, sarà anche possibile localizzare con maggiore chiarezza il periodo storico in cui vive Dante. Come Ulisse, che esorta: «Considerate la vostra semenza», Farinata è un personaggio che ha profonde radici nella storia quando repentinamente chiede: «Chi fuor li maggior tui?» (X, 42). In una cultura aristocratica, nessuno *desidera* essere originale; nessuno, vale a dire, vorrebbe creare dentro di sé la sublime illusione di essere il proprio progenitore. Malgrado tutta la sua enfasi energicamente progressista sul «nuovo» (lo «stil nuovo», la «vita nuova»), Dante si attacca tenacemente alla sua insignificante nobiltà, abbastanza almeno da provare orrore – in uno dei discorsi più intransigenti del suo pellegrino – della «gente nuova e i subiti guadagni» (XVI, 73) che hanno invaso Firenze. Se ci chiedessimo tuttavia dove la vocazione del poeta si trova presa in mezzo a questi nuovi ordini buoni o cattivi, troveremo la risposta nel Canto X dove, secondo la famosa tesi di Erich Auerbach, a Farinata vengono attribuite le convenzioni tipiche dell'epica e della cavalleria mentre gli espedienti del «realismo» vengono usati per caratterizzare Cavalcante Cavalcanti, padre del poeta compagno di Dante⁹⁷. Ancora una volta Dante è incline all'esperimento speculativo, al peccato di eresia sul quale sia Farinata sia Cavalcante tacciono perché esso è espresso completamente e senza residui nella narrazione sperimentalmente dirompente della loro apparizione.

Il sublime longiniano è metaforicamente un'eruzione (cfr. cap.

⁹⁷ Auerbach 1953, pp. 174-202 (tr. it. Auerbach 1964, pp. 189-221). In una conferenza inedita tenuta nel dicembre 1984 al «Whitney Humanities Center», Yale University, John Freccero ha sostenuto che la descrizione di Cavalcante è ugualmente convenzionale, ma noi possiamo ancora vantaggiosamente distinguere fra nuove e vecchie convenzioni.

35), retoricamente la frattura data dall'asindeto (sintassi senza connessioni) e dal punto di vista narratologico un'interruzione (la rottura cioè, della narrazione con l'apostrofe). Nasce allora una domanda: perché Cavalcante interrompe Farinata? Si può rispondere dicendo semplicemente che il Canto X esprime il sublime, e questa risposta è più soddisfacente di quanto possa apparire a prima vista. La riproduzione dantesca della formula longiniana è naturalmente involontaria; se questa fosse riprodotta secondo le regole, allora certamente il magnanimo Farinata avrebbe interrotto il prosaico Cavalcante. Il modo di procedere di Dante può essere tuttavia spiegato in termini longiniani. In tutto il Canto Dante dà un insolito risalto – insolito almeno perché non ha ancora affrontato la tentazione allo scisma (un peccato che Farinata deve aver per poco evitato) – all'interruzione ed alla divisione. Farinata si autointerrompe: spiritualmente è uno di coloro che sono separati dai «corpi che là su hanno lasciati» (X, 12); politicamente provoca divisione per avere esiliato ed essere stato esiliato più volte; e dal punto di vista etico, come figura che appare a Dante, egli sorge maestosamente dalla tomba come un uomo tagliato a metà⁹⁸ (Cavalcante invece non è scisso in modo tanto evidente, ma arriva solo fino al bordo della tomba con il mento e rimane remissivamente in ginocchio).

E comunque Farinata effettivamente interrompe – ma non Cavalcante bensì, non appena egli compare, la conversazione dello stesso Dante – il dialetto («la tua loquela», X, 25) che rivela la loro affinità. Nel momento in cui Farinata proclama tale affinità, Dante avverte la presenza del suo antico avversario come qualcosa di stranamente ed estremamente avverso ed indesiderabile: «Subitamente questo suono uscì / d'una de l'arche; però m'accostai, / temendo, un poco più al duca mio» (X, 28-30). Nel complesso, l'incontro fra Dante e Farinata illustra la struttura di scambio su cui ci siamo soffermati: faccia a faccia con un suo doppio indubbiamente dannato, Dante si ritrova apertamente e ripetutamente di fronte a se stesso, esagerando perfino la propria dipendenza ed in particolare la propria dipendenza poetica. La presenza di Cavalcante rafforza pericolosamente l'analogia fra Dante e l'ardito Farinata. Cavalcante si dichiara convinto dell'autonomia del potere dantesco – «Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno» (X, 58-59) – e Dante

⁹⁸ Cfr. Brandeis 1960, p. 49.

si affretta a rispondergli affermando la propria dipendenza per paura che qualcuno possa confondere il suo eretico possesso di sé con quello di Farinata: «Da me stesso non vegno: / colui ch'attende là per qui mi mena» (X, 61-62)⁹⁹; affermazione questa, in aperto contrasto con il vanto precedente, e più tipico, del poeta: «io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì della pietate» (II, 3-5).

Sotto la guida di Virgilio, tanto rispettoso verso Farinata quanto Cavalcante lo è verso di lui, Dante lotta allora per distanziarsi dall'eresia dell'autosufficienza, quale traspare dalla sua analogia con Farinata il quale «non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa» (X, 74-75), parodiando solennemente il Motore Immobile aristotelico. Il tentativo di Dante non consiste solo nel tenere a freno l'orgoglio ma anche nel mitigare lo stile, o meglio nel riferire che Virgilio lo ha sollecitato ad adeguare il suo stile ad una norma cautamente oraziana: «Le parole tue sien conte» (X, 39). Con ambiguità ancora maggiore, Farinata ha riconosciuto Dante non tanto per il suo linguaggio elevato, quanto piuttosto, ed in primo luogo, perché ha parlato con adeguata sobrietà, «parlando onesto» (X, 23). L'ironia sta naturalmente nel fatto che proprio nel momento in cui Dante dovrebbe dimostrare di essere un tradizionalista moderato, egli mostra la sua inclinazione verso il sublime longiniano introducendo «quell'altro magnanimo» (X, 73), l'eretico Farinata. Lo scopo del Canto è quello di isolare il sublime come qualità inconciliabile con la «dolcezza»; non solo a questo punto del poema la vita terrena viene considerata «dolce» da sentire e soprattutto da *vedere* (in questo «cieco / carcere») più spesso che altrove, ma viene anche fatta corrispondere con il «dolce raggio» di un livello più elevato, quello di Beatrice, «di quella il cui bell'occhio tutto vede» (X, 130-31). Ne risulta l'impossibilità di identificare il sublime con il materialismo o con la spiritualità, occorrendo piuttosto identificarlo con l'alienazione di entrambi: apertamente disilluso sia dal quietismo epicureo che dalla consolazione cristiana, Farinata ricorda ancora una volta Dante (o il partito dantesco) perché entrambi per due volte hanno disperso («due fiata li dispersi», X, 48) i rispettivi antenati, come fulmini longiniani. Riunire il proprio partito è invece definito più d'una volta come *un'arte*, e questo mi sembrerebbe alquanto strano

⁹⁹ Cfr. Mazzotta 1979, p. 291.

se il sublime ed il bello non fossero in effetti opposti in modo così netto. Dante afferma la bellezza dell'unità sociale gloriandosi del fatto che i suoi antenati tornarono dall'esilio, «ma i vostri», dice a Farinata, «non appreser ben quell'arte» (X, 51; e cfr. X, 77, 81). Non resta allora altro a Farinata che informare per la prima volta Dante che la sua gente e lui stesso saranno dispersi ancora una volta e che quindi, al pari di Farinata, Ulisse e Satana, egli consumerà i suoi giorni in quell'esilio del quale l'Inferno è un modello.

Il decimo Canto è ricco di doppi che cercano senza successo di sottrarsi all'apparenza d'identità o perfino di consanguineità. Una figlia del personaggio storico ghibellino Farinata sposò il poeta guelfo Guido Cavalcanti nel tentativo, poi fallito, di unire le due casate, ed ora i due ostili genitori giacciono l'uno a fianco dell'altro; i loro temperamenti sono talmente incompatibili che essi semplicemente si ignorano. E come se Dante si ponesse sotto la protezione del padre del suo amico, si camuffasse *da* Cavalcante per indicare che, contrariamente alle apparenze, fra lui e lo sdegnoso autocrate Farinata c'è pochissimo in comune, né più né meno di quanto hanno in comune Farinata e Cavalcante. Questo complesso progetto di resistenza, come abbiamo detto, ha in parte successo e Dante si colloca storicamente fra gli ortodossi, è uno di quelli che è stato salvato, che non reprime mai l'alterità del Diavolo. La tentazione di accampare diritti, per così dire, di prelazione sulla storia letteraria successiva alla Riforma non è mai però totalmente superata, come si può ricavare – per limitarci unicamente al tema dell'indipendenza letteraria – dall'insofferenza che a volte Dante manifesta nei confronti di Virgilio, dalla sua certezza di aver sconfitto i poeti classici della metamorfosi, dalla sua malcelata condiscendenza verso il *Tesoro* anal-ritentivo di Brunetto Latini ed il suo inquietante incontro con Bertran de Born, personaggio dal capo reciso, proprio sulla soglia del girone dei traditori. Nel Canto X Dante è sottilmente scherzato dal perturbante ripetersi di duplicazioni, proprio quando la salvezza sta nel fare distinzioni nette. Si intensifica sempre più la ripetizione di motivi tipici (cecità e visione, dolce patria ed esilio, arte e dispersione) trasmessi attraverso parole chiave, e sono stranamente presenti coppie in eccedenza: «Cavalcante Cavalcanti», due condanne all'esilio, il «Secondo Federico» (X, 119). Ma ancora più significativa è l'improvvisa tematizzazione della stessa soppressione: «disio ancor che tu mi taci»; «non gliel celai, ma tutto gliel'apersi»; «Quan-

do s'accorse d'alcuna dimora / ch'io facea dinanzi a la risposta»; «s'ì fui, dianzi, a la risposta muto» (X, 18, 44, 70-71, 112). Poi per concludere l'episodio, Farinata «indi s'ascose», credendo ancora di agire per volontà propria. In realtà è invece Dante a respingerlo nella tomba sottraendolo alla vista, con la stessa efficacia («se voler fu o destino o fortuna, / non so») con cui colpisce sul viso Bocca degli Abati al fondo dell'Inferno, quando il dannato che è nel ghiaccio vicino a Bocca grida: «Che hai tu, Bocca? [...] qual diavol ti tocca?» (XXXII, 106-108)¹⁰⁰.

1.19. FRANCES FERGUSON. MONT BLANC DI SHELLEY*

Così Shelley: «E cosa saresti tu, e la terra, e le stelle, e il mare / se per l'immaginosa mente umana / silenzio e solitudine fossero solo vuoto?». Alla natura contemplata, il poeta rivolge un interrogativo che della natura rileva l'infinito mutismo, se non fosse per l'individuo che la osserva (concludendo, infine, che il Monte Bianco sia sublime). Shelley traduce con intensa carica espressiva quel che è Kant a rilevare: che in natura non ricorra alcun oggetto sublime, essendo il sentimento di colui che la osserva, al contrario, sublime.

E persino davanti a uno scenario che della natura manifesta la poderosa attitudine distruttiva è l'individuo, non la natura, a possedere la virtù di restituzione di senso, di decifrazione dell'incommensurabile, ugualmente istituendo un riconoscimento tra sé e l'evento di distruzione naturale – tra la propria infinita attitudine alla cura per la sopravvivenza di sé, ad esempio, che attinge alla violenza quasi come fosse un inno alla propria vita. Comunque sia, all'intendimento della distruttività della natura occorre un individuo, che riconosca la propria infinita forza in quel che nella natura contempla con stupore o persino con terrore.

La poesia di Shelley si articola attraverso un delicato equilibrio tra estraneità e familiarità: il Monte Bianco è un oggetto sublime e dunque distante, ed è un oggetto che pur restituisce un'occasione di riconoscimento, in sé, di qualcosa di altro da sé, che si radica nello sguardo di colui che lo osserva. La distanza d'esordio diventa vicinanza o persino complementarietà, ugualmente alludendo a Kant, ovvero a un sublime che non è da risolversi in un oggetto, bensì in un soggetto, che è autentica genesi di ciascun sublime possibile. Così, orientandosi dalla distanza al riconoscimento, l'isolamento d'origine, che costi-

¹⁰⁰ I passi sono tratti da Fry 1987, pp. 112-118.

* Nota di S. Chiodo.

tuiva l'intorno contestuale necessario affinché ci fosse contemplazione sublime, diventa da inquietante a desiderato, dimettendo la diffidenza nei confronti della poderosa forza naturale, costruttiva o distruttiva.

L'analisi di Ferguson (vivente) a proposito del *Mont Blanc* di Shelley è un acuto rilievo di come l'esperienza del sublime, in affinità con la descrizione che è Kant a darne, possa articolarsi attraverso una soluzione espressiva letteraria, poetica in particolare. Il sublime di Shelley, similmente al sublime di Kant, si identifica con quell'operazione estetica per via della quale «si suggerisce una prova implicita dell'esistenza trascendente dell'uomo», della destinazione soprasensibile che in sé riconosce, quindi. Che fa concludere a Shelley: «gola vertiginosa! E quando fisso lo sguardo su di te mi pare come se, in uno strano, in un sublime sogno, io meditassi sulle mie, soltanto mie, fantasie separate sulla mia, mia soltanto, mente umana». La natura, infine, altro non è che un oggetto «stupidamente potente», che divenendo da oggetto a oggetto ritrovato, ovvero soggettivamente riconosciuto, diventa sublime – diventando, *sui generis*, «intelligentemente potente».

In *Mont Blanc* Shelley si innamora di una gola, di un fiume e di una montagna non per la natura intrinseca di tali oggetti, ma per il proprio spirito umano che non può rassegnarsi a condurre un'esistenza isolata e assolutamente indipendente. L'amore è, dice:

quella potente attrazione verso tutto quello che concepiamo o temiamo o speriamo fuori di noi, quando scopriamo nei nostri pensieri l'abisso di un vuoto insufficiente e cerchiamo di risvegliare in tutte le cose che esistono una comunione con ciò che proviamo in noi stessi. Se ragioniamo, vorremmo essere capiti; se fantastichiamo, vorremmo che le alate creature della nostra mente rinascessero in un'altra; se percepiamo, vorremmo che i sensi di un altro vibrassero con noi all'unisono, che labbra immobili di ghiaccio non potessero corrispondere a labbra che fremono e bruciano della vampa del cuore. Questo è Amore. Questo è il patto e la sanzione che lega non solo l'uomo all'uomo, ma a tutto quanto esiste ¹⁰¹.

Shelley comincia a conversare familiarmente con il paesaggio appena visto non solo perché tradizionalmente i poeti amano personificare gli elementi naturali e si rivolgono loro in termini affettuosi, ma perché non riesce ad immaginare se stesso un «anti-tipo» che lo renderà capace di essere certo della propria esistenza. «L'invisibile e

¹⁰¹ Shelley 1974, p. 170.

irraggiungibile punto al quale tende Amore», afferma, «è la scoperta di questo anti-tipo; l'incontro con un'intelligenza capace di giudicarci con chiarezza»¹⁰².

Edmund Burke ha identificato come sublime non solo l'esperienza di contemplare altezze e profondità smisurate ma anche, e in particolare, l'esperienza di essere isolati dagli altri uomini¹⁰³. Da un certo punto di vista Shelley pare fornirci un esempio testuale di come sperimentare il sublime del Monte Bianco, mentre registra la sua presa di coscienza della forza della montagna che sembra parlare in stato di isolamento (quando nessun aiuto umano può intervenire fra lui e la potenza della montagna). Da questa prospettiva la descrizione che Shelley fa del Monte Bianco sottolinea continuamente il suo stato selvaggio e il suo isolamento dalla civiltà. Tuttavia, con una svolta imprevista, Shelley converte l'isolamento da minaccia a opportunità: non si sente solo con la montagna, è invece «finalmente solo» con lei. In effetti, il movimento immaginativo o intellettuale che prende spunto dalla descrizione della parte nascosta della montagna è un atto di simpatia. Anche se parla semplicemente della parte che esiste realmente, alla fine la corteggia con un'«immaginazione che [...] penetra e coglie proprietà sottili e delicate» che la montagna, se fosse stata umana, avrebbe «serbato con piacere e schiuso in segreto»¹⁰⁴.

Allora, quando Shelley si rivolge alla gola e alla montagna con «Tu», opera la volontà poetica di convertire il linguaggio epistemologico in discorso amoroso. E così, anche se *Mont Blanc* è un poema sublime su un soggetto sublime, lascia trasparire un sentimento di familiarità. Non appena il poeta rappresenta la «Buia, profonda gola», subito l'accompagna con le figure della «gigantesca prole di pini», «i figli di un tempo antico» (vv. 20-21). Anche quando immagina il Monte Bianco come una crudele forza predatrice, non riesce a rappresentarlo come un vero e proprio deserto: è «Un deserto popolato di bufere», un luogo dove il poeta instaura subito un'atmosfera domestica mentre chiede «È questa la scena dove il vecchio Demone Terremoto ammaestrò la mia giovane Rovina? Erano questi i loro giochi?» (vv. 71-73).

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Burke 1958, pp. 43 e 71.

¹⁰⁴ Shelley 1974, p. 170.

Ma in una famosa lettera a Thomas Love Peacock, dove esponeva le sue prime impressioni sul Monte Bianco, Shelley chiarisce un altro punto della poesia: il desiderio amoroso per la montagna non è particolarmente corrisposto. Non solo è negato ma certamente sdegnato:

Non voglio riferirmi al sublime di Buffon ma alla triste storia che la terra dove abitiamo sarà in futuro ridotta a una massa di ghiaccio. Tu che difendi la supremazia di Arimane, riesci ad immaginarlo re di queste nevi desolate, fra questi palazzi di morte e gelo, dove è scolpita la loro terribile grandezza dalla mano abbondante della necessità; lo vedi lanciare intorno, come primo assaggio della sua usurpazione finale, valanghe, torrenti, rocce e tuoni, e soprattutto questi ghiacciai di morte, prova e simbolo del suo regno? Aggiungi ancora la degradazione della specie umana, che in queste regioni è deforme e idiota, e tutti gli uomini spogliati delle qualità che possono destare interesse o ammirazione. Questa è una parte del soggetto, la più lugubre e la meno sublime. Eppure né il poeta né il filosofo possono disprezzarla ¹⁰⁵.

Non è molto convincente la logica con cui Shelley osserva la degradazione prossima dell'umanità come «più lugubre [...] e meno sublime» della teoria di Buffon per cui tutta la terra diventerà «una massa di ghiaccio». Ma qui il punto centrale è che deformità e idiozia degli indigeni non sono letteralmente sublimi in quanto deformità e idiozia forniscono, in forma umana, una ripetizione del ruolo della montagna come pura materialità. Così, anche se la montagna ha il potere di ridurre gli indigeni in uno stato infraumano, quello stesso potere di oppressione pone un limite a se stesso in quanto annienta nell'uomo la capacità di comprendere l'aspetto materiale della montagna. La ragione è spiegata dal frammento *On Love*. Dall'inizio alla fine di *Mont Blanc*, l'attenzione di Shelley si sposta sempre da immagini di distruzione a immagini di complementarità. In questo senso, la poesia sembra aderire all'osservazione di Kant per cui niente in natura è sublime: «Non possiamo dire se non questo, che cioè l'oggetto è capace di esibizione di una sublimità che si può cogliere nel nostro animo; poiché il vero sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile» ¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 499.

¹⁰⁶ Kant 1966, pp. 83-84.

Qui Shelley focalizza un paradosso centrale e sublime: possiamo provare piacere davanti a tutto ciò che minaccia la nostra tendenza all'autoconservazione. Tuttavia, innamorandosi dell'instancabile morte, Shelley dimostra come la possibilità distruttiva della natura non è mai centrale nell'esperienza del sublime. Anzi, se lo spirito umano può attribuire potenza distruttiva alla natura, allora questa ha bisogno di noi per essere percepita come distruttiva e continuare ad esserlo in maniera significativa. Così, *Mont Blanc* crea un'immagine di sublime che ipostatizza continuamente un'eternità della coscienza umana. Infatti persino l'idea della capacità distruttiva della natura e dell'annientamento del genere umano ha bisogno che la coscienza le dia forza: in questo modo risultano essere testimonianza dell'esigenza di continuità della specie umana.

Mentre nella prima parte della poesia, «s'azzuffano foreste e venti» (v.10), nella seconda, «i venti scatenati» (v.22) sopraggiungono per ascoltare «l'antica e solenne armonia» (v.24) che accordano con la «gigantesca prole di pini» (v.20). Nella terza parte, la prospettiva della montagna è quella dell'eternità dove «nessuno può rispondere. Tutto, adesso, eterno pare» (v.75); la quarta parte presenta l'inverso di quella visione eterna nella prospettiva di una mutabilità e mortalità, dove si vede «La stirpe dell'uomo volare lontano impaurita; lavoro e dimora si perdono» (vv. 117-119).

Naturalmente, queste diverse parti, anche se simili, non offrono solo versioni differenti dello stesso messaggio. Se la lotta fra «foreste e venti» della prima parte non nega la possibilità di vedere quelle stesse foreste e venti creare un'armonia tra loro, il rapporto fra i termini relativi all'eternità e alla mutabilità è ancora più forte. Infatti, non solo eternità e mutabilità sono due modi diversi di concepire il tempo, ma addirittura diventa impossibile per il poeta immaginare l'eternità in modo diverso da quello della mutabilità in termini di generazione, quando ad esempio i terremoti creano epoche e altri piccoli terremoti. Oppure può immaginare la mutabilità solo in termini di eternità, nella forma di un Potere che «sosta in disparte nella sua tranquillità» (v.96).

Il poema comincia la quinta ed ultima parte con un superbo *tour de force* di parole volutamente vaghe e reticenti:

Ancora il Monte Bianco scintilla in alto,
Il potere è là: calmo e solenne

Potere dai tanti volti, dai tanti suoni. Grande di vita e morte.
(vv. 127-129) ¹⁰⁷

L'*understatement* registra, fra le altre cose, la consapevolezza del poeta che il suo pensiero verso la montagna non ha cambiato l'universo o la montagna stessa. Piuttosto, Shelley sembra quasi lottare per vedere l'esistenza eterna della montagna come motivo che lo spinga a ritornare alla lotta per vederla nella sua materialità. Eppure questa parte finale della poesia ricapitola il primo movimento con un linguaggio che inizia inesorabilmente a trattare il paesaggio montano come *qualcuno* che si deve cogliere non solo con un atto di comprensione ma anche attraverso un'operazione che completa e magnifica il suo progetto in un processo di esaltazione che Shelley chiama amore.

La montagna ha una «voce» per «annullare i codici infiniti di inganno e pena» (vv. 80-81), non perché racchiude «la forza segreta delle cose che governa i pensieri», ma perché il poeta le dà voce mentre scopre se stesso e riconosce l'impossibilità di considerare la materia come semplice materia. Se è possibile considerare l'aggregazione di lettere che compongono «Arve» e «Ravine of Arve» come esempio degli aspetti materiali del linguaggio, non è possibile pensarla come linguaggio senza implicare qualcosa in più dell'assonanza. Allo stesso modo si può considerare la montagna come esempio di materialità, ma non si può pensarla solo come montagna senza implicare qualcosa in più della sua sostanza. Il Monte Bianco può rinunciare a «codici infiniti d'inganno e pena» specificando che un amore dell'umanità è un gioco semplice per chi riesce ad amare una montagna fisicamente nemica agli uomini. Eppure, l'ironia finale della poesia è che Shelley può concludere ponendo al Monte la sua celebre domanda:

E cosa saresti tu, e la terra, e le stelle, e il mare

¹⁰⁷ In inglese: «Mont Blanc yet gleams on high: – the power is there / The still and solemn power of many sights. / And many sounds, and much of life and death». Cfr. anche *Passage of the Apennines*: «The Apennine in the Tight of day / Is a mighty mountain dim and gray, / Which between the earth and sky doth lay; / [...]». And the Apennine walks abroad with the storm». *Passaggio degli Appennini*: «L'Appennino alla luce del giorno, è una possente montagna cupa e grigia che si distende fra la terra e il cielo [...]. E l'Appennino, allora, corre lo spazio insieme all'uragano» (tr. it. di C. Chiarini, in Shelley 1922, p. 81).

se per l'immaginosa mente umana
silenzio e solitudine fossero solo vuoto?
(vv. 142-144)¹⁰⁸

Con questa domanda ricorda alla montagna che essa ha bisogno di lui. Il rapporto fra l'uomo e il mondo è stato descritto in questo modo dal poeta per chiarire che, nel suo modo di pensare il linguaggio, è in questione più la complementarità che la comunicazione diretta. Ma, anche se ricorda al Monte Bianco il bisogno che ha di lui, la sua domanda ha tutta l'intensità di un discorso amoroso che ha ancora bisogno di provare la sua tesi. Può essere un anti-tipo adatto alla montagna, ma sta ancora cercando quella che lo comprenderà.

Anche se la poesia finisce con un'interrogazione diretta al Monte Bianco, l'interesse di Shelley per la montagna si basa naturalmente sull'impossibilità di ricevere una risposta e sulla sua indifferenza. La montagna è materia, e questo è il motivo fondamentale del suo potere. Proprio come Eva di Milton era «stupidamente buona», così per Shelley la materia è «stupidamente potente», più potente proprio grazie alla sua stupidità, e non malgrado questa. Il suo potere dipende anche dall'impossibilità di uscire dal mondo inanimato. E così come non può essere viva, non può morire; così come non può essere consapevole, non può avere paura (amare, emozionarsi o altro).

Alla luce della descrizione finale della montagna, i primi quattro paragrafi possono sembrare la rappresentazione di un grave errore epistemologico e anche un'incomprensione amorosa. Infatti i primi due dimostrano la somiglianza fra mondo umano e mondo naturale e affermano che lo stesso modello può essere usato per entrambe (l'Arve sta alla gola come l'«eterno universo di tutte le cose» sta allo spirito individuale); inoltre, presentano la somiglianza fra i due mondi come il piacere di un amante che scopre se stesso nell'altro. In questo modo Shelley si rivolge alla gola come se fosse una versione di se stesso:

gola vertiginosa! E quando fisso lo sguardo su di te mi pare come
se, in uno strano, in un sublime sogno, io meditassi sulle mie, sol-

¹⁰⁸ In inglese: «And what were thou, and earth, and stars, and sea, / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?».

tanto mie, fantasie separate sulla mia, mia soltanto, mente umana.
(vv. 34-37) ¹⁰⁹

Dalle considerazioni sulla gola alla mia mente: è un ritorno che non indica narcisismo inappropriato, ma suggerisce piuttosto il passaggio dal materiale all'umano, implicito in ogni sforzo di rendere la scena intelligibile. Visto che l'analogia formale e l'allocuzione familiare del poeta alla scena dimostrano l'equivalenza fra materiale e umano, Shelley prosegue nell'analogia scegliendo la direzione sbagliata e, per rendere sublime la montagna, la mostra autotrascendente. Così parla della «Potenza in sembianza di Arve» ¹¹⁰, il fiume è considerato non come semplice acqua, ma più che acqua in quanto scorre «irrompendo tra quelle buie montagne come bagliore di fuoco nella tempesta» ¹¹¹ (vv. 16-19); descrive «arcobaleni terrestri tesi nell'arco della cascata eterea» (vv. 25-28) ¹¹² che rifiutano di presentarsi come elementi singoli e di occupare un solo posto. La traslazione di attributi da un elemento ad un altro li porta ad essere onnicomprensivi, qualità che da soli non avrebbero potuto avere.

Naturalmente, i fenomeni qui presentati con un'intensificazione di attributi dovuti allo scambio di proprietà aumentano d'intensità: così gli arcobaleni, prodotti dall'interazione di aria e acqua, sono definiti «terrestri», mentre la cascata che nasce dal passaggio dell'acqua sulla roccia è definita «etera». Tuttavia, il limite netto all'autotrascendenza di questi elementi fisici è implicito nella notevole omissione (per il momento) del fuoco, simbolo di vita animata. Anche se aria e acqua interagiscono per produrre mutua autotrascendenza, la differenza cruciale fra questi accrescimenti reciproci e ogni reale istanza di autotrascendenza sublime sta nel fatto che questi elementi forni-

¹⁰⁹ In inglese: «Dizzy Ravine, and when I gaze on thee / I seem as in a trance sublime and strange / To muse on my own separate phantasy, / My own, my human mind».

¹¹⁰ In inglese: «Power in likeness of Arve».

¹¹¹ In inglese: «Bursting through these dark mountains like the flame / Of lightning through tempest». Cfr. *The Boat on the Serchio*: «Which fervid from its mountain source / Shallow, smooth and strong doth come, – / Swift as fire, tempestuously / It sweeps into the affrighted sea». *La barca nel Serchio*: «che, dalle sorgenti montane, bassa, liscia, e compatta, arriva fervida. Rapida come il fuoco, con l'impeto del turbine, irrompe dentro il mare spaurito» (tr. it. Shelley 1922, p. 87).

¹¹² In inglese: «Earthly rainbows stretched across the sweep / Of the ethereal waterfall».

scono esempi di azione senza mostrarne la causa.

Se l'evidente minaccia implicita in qualsiasi oggetto potenzialmente sublime è che uomo e spirito possono essere ridotti a semplice materia, parallelamente la descrizione sublime che Shelley fa del Monte Bianco e dello scenario circostante non permette mai alla materia di rimanere solo materiale. Piuttosto la coopta o la trasforma magicamente scambiando di continuo l'essere in movimento del mondo materiale con la sua facoltà di agire, dotandola così di volontà come qualsiasi attività umana. Virtualmente, Shelley insiste per tutta la poesia sulla confusione fra attività e causa agente in quanto considera sempre la montagna come persona (anche se particolarmente grande e possente). Questa confusione strategica permette una fondamentale penetrazione nella natura dell'esperienza sublime: considerando gli oggetti naturali come causa dell'esperienza sublime, si imputa loro una facoltà di agire e quindi uno spirito che dà movimento. D'altra parte, questa attribuzione potrebbe anche essere un motivo per vedere nell'intenzionalità della natura una prova dell'esistenza di Dio. Invece, per Shelley questo porta il sublime a identificarsi con l'operazione estetica attraverso la quale si suggerisce una prova implicita dell'esistenza trascendente dell'uomo. Ciò è possibile non tanto perché l'uomo è in grado di sopravvivere al potere minaccioso del mondo inanimato, ma perché sa dominarlo esteticamente convertendo il Monte Bianco – esempio imponente della potenza del mondo materiale – da oggetto a oggetto ritrovato. Infatti, per sua natura il sublime congiunge il materiale all'umano con un'operazione estetica. In questo senso Shelley in *Mont Blanc* palesa la stessa rivendicazione di potere umano già teorizzata da Kant quando faceva distinzione fra bello e sublime: «Pel bello naturale dobbiamo cercare un principio fuori di noi, pel sublime naturale invece soltanto in noi stessi e nel modo di pensare che rende sublime la rappresentazione della natura». Intorno al Monte Bianco, in quell'affermazione di potere umano che ogni esperienza sublime rappresenta, Shelley ritesse l'argomento teleologico per ridare credito all'osservatore umano che converte l'oggetto in oggetto ritrovato, non pura materia ma materia plasmata da chi la percepisce.

Inoltre, quando tratta l'esperienza sublime del Monte Bianco – non solo come l'adattarsi della materia ai fini dell'uomo e del soprannaturale (o spirituale) ma anche come scoperta dell'umano nella natura – Shelley fa crollare la tesi di Kant dell'«intenzionalità senza in-

tenzione» che scopriamo negli oggetti estetici: questo accade quando parla del Monte Bianco come se questo avesse dei disegni nei confronti dell'uomo. In questo modo il linguaggio della poesia si muove continuamente dal piano epistemologico – che implica per il poeta un problema di conoscenza – a quello del linguaggio amoroso dove ogni domanda riguarda il proprio essere compreso ¹¹³.

¹¹³ I passi sono tratti da Ferguson 1987, pp. 137-145.