

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).

2.

IL SUBLIME NELLA NATURA E NELLE SCIENZE

2.1. ALEXANDER POPE. LA GRANDE CATENA DELL'ESSERE *

La dissertazione morale di Alexander Pope (1688-1744), l'*Essay on Man*, consta di quattro epistole oraziane in distici eroici indirizzate allo statista *tory* Henry St. John, Visconte Bolingbroke, pubblicate a Londra in un arco di undici mesi tra il 1733 e il 1734. Già nel 1730 Pope ne aveva avanzato il progetto, intendendola come prima sezione di un'opera più vasta che avrebbe dovuto affrontare etica, politica, educazione e che, oltre che nello *Essay*, trovò attuazione nei *Moral Essays*.

La prima epistola espone l'idea che l'universo è una connessione necessaria di tutte le creature, nella quale esse sono disposte in una gradazione ascendente dominata dal principio della continuità. Quella grande catena meravigliosa che unisce tutte le parti di questo mondo e le attrae l'una verso l'altra, conservando la grandezza dell'intero, trova qui la sua espressione poetica. Nella «vasta catena dell'essere» la natura umana si trova in una posizione mediana tra regno animale e regno spirituale; le imperfezioni che la affliggono derivano necessariamente da questa collocazione. Solo colui che spinge il proprio sguardo nell'immensità, che vede come tutti i mondi formino un solo universo, sistemi generino sistemi, orbite planetarie e soli, abitanti diversi per ogni stella, può dire perché siamo stati creati come siamo. Mentre la natura «adorna l'eternità con passi mutevoli», Dio permane intento a una creazione infinita, dà forma alla materia in vista della formazione di mondi ancora più grandi. Il Creatore contempla, immutabile, il tramonto di un eroe e la caduta di un piccolo passero, il formarsi di una goccia d'acqua e il trapasso di un intero mondo. Le catastrofi, anche le più terrificanti, sono vie seguite abitualmente dalla Provvidenza per incrementare la ricchezza della natura; dobbiamo quindi

* Nota di P. Giordanetti.

guardare a esse con una sorta di compiacenza.

Amor proprio e ragione sono, come emerge dalla seconda e dalla terza epistola, gli elementi costitutivi della natura umana, e dal loro equilibrio scaturisce la possibilità di raggiungere il piacere. Dall'amor proprio sorgono le passioni che danno «energia e colore» alla nostra vita; vi è nella personalità di ognuno una passione dominante che la ragione ha il compito non di sopprimere, ma di correggere e di orientare sino a trasformarla in virtù. Il passaggio dalla passione dominante alla virtù è garantito dall'ordine provvidenziale, il quale riesce a far scaturire effetti positivi anche dalle passioni sottratte al controllo della ragione, poiché spesso i nostri vizi ci spingono a cercare l'aiuto degli altri, rinsaldando così i vincoli sociali.

Nella terza epistola, Pope esorta a osservare la natura formante nel suo muoversi verso il suo fine supremo, il tendere di ogni atomo del sole verso un altro, l'attrazione esercitata da ogni singolo atomo, a sua volta attratto, su quest'altro atomo, lo sforzo compiuto per abbracciare in sé quello più vicino e per dare a esso una forma; la materia si dirige, in molteplici modi, verso il centro, il bene universale. Pope dà espressione con queste parole a una teoria dello stato originario della natura, della formazione dei corpi celesti, delle cause del loro movimento e del loro nesso sistematico sia nel cosmo planetario sia in relazione all'intera creazione. L'edificio dell'universo suscita un silenzioso stupore per l'incommensurabile grandezza e l'infinita molteplicità e bellezza che appaiono in ogni sua parte; la rappresentazione di questa perfezione colpisce l'immaginazione che ne risulta commossa. L'intelletto, dal canto suo, considera che tutto questo splendore, tutta questa grandezza scaturiscono da un'unica regola universale secondo un ordinamento eterno e rigoroso e ne è affascinato.

Il fine supremo dell'essere umano è la felicità, tema della quarta epistola; essa non consiste nel possesso di beni esteriori, come ricchezze, onori, nobiltà, fama, ma nella virtù, e quest'ultima è abbandono all'ordine provvidenziale, slancio di amore verso tutte le creature strette da Dio in vincoli indissolubili.

Osserva nell'aria, in quest'oceano, sulla terra,
Ogni sostanza, matura, irrompere alla nascita;
Al di sopra quanto la vita possa giungere in alto,
Quanto s'estenda attorno, quanto in
profondità si spinga! Vasta catena dell'essere,
che da Dio ebbe inizio, Nature eteree,
umane, angelo, uomo,
Bestia, uccello, pesce, insetto! Ciò che nessun
occhio può vedere, Nessuna lente può
raggiungere! Dall'infinito a te, Da te al nulla!
Se i superiori poteri

Potessimo stringere, l'inferiore a noi
stringerebbe i nostri. Altrimenti, nella
pienezza del creato si darebbe
un vuoto, Ove un gradino rotto distruggerebbe la grande scala
degli esseri: Qualsiasi legame della catena della
natura tu sciolga,
Il decimo o il decimillesimo, la catena si spezza
allo stesso modo. Se ogni sistema secondo un
ritmo ruota,
In egual misura ciò è essenziale al mirabile
tutto.
La più piccola confusione in uno solo, non
soltanto Quell'intero sistema, ma il tutto
farebbe cadere.
Non sia più la terra in equilibrio nella sua
orbita:
Pianeti e soli senza legge vaghino attraverso il
cielo. Gli angeli regnanti siano dalle loro sfere scagliati:
Un essere rovinerebbe sull'altro, mondi su mondi.
Tutte le basi del cielo fino al loro centro vacillino
E natura tremi sino al trono di Dio:
Tutto questo maestoso ORDINE sia spezzato. Per
chi? Per te? Vile verme! — oh pazzia, orgoglio,
empietà!

Smettila, dunque, non chiamare l'ORDINE
Imperfezione: La nostra felicità dipende da ciò che
biasimiamo.
Riconosci il tuo punto nello spazio: questo genere, questo
dovuto grado Di cecità e debolezza il Cielo ti ha dato.
Sottomettiti, in questa o qualsiasi altra sfera Sarai certo
di avere felicità quanta puoi serbarne, Sicuro nelle mani
del potere che tutto dispone, Nell'ora della nascita, nell'ora
della morte.
L'intera natura non è che arte a te sconosciuta; Ogni
accadimento, direzione che non puoi vedere; Ogni
discordia, armonia non compresa;
Ogni male parziale, bene universale.

E a dispetto dell'orgoglio, della errante ragione, Una
verità è chiara: qualsiasi cosa SIA, è GIUSTA! ¹

2.2. EDMUND BURKE. L'INFINITÀ SUBLIME *

La prima parte dell'*Inchiesta sul bello e il sublime* (1759) prende le mosse dalla descrizione, fondata sulla psicologica ed empirica osservazione di sé, dei sentimenti del bello e del sublime e delle loro differenze. Sono i sentimenti del piacere e del dolore a emergere come punto di avvio dell'analisi, come elementi semplici, non ulteriormente definibili. Mentre Locke, nel libro II del *Saggio sull'intelletto umano*, considera la scomparsa o la diminuzione del dolore «piacere», la cessazione o la diminuzione di un piacere «dolore», per Burke piacere e dolore sono indipendenti, né l'uno è riconducibile all'altro; entrambi hanno una natura positiva e autonoma. «Il dolore e il piacere, anzi, non soltanto non sono dipendenti necessariamente dalla loro reciproca diminuzione o scomparsa», afferma Burke, ma «la diminuzione o la cessazione del piacere non agisce come un dolore positivo» e «la scomparsa o la diminuzione del dolore [...] ha pochissima rassomiglianza col piacere positivo»². Mentre Locke ritiene che si possano individuare solo due stati dell'essere, il piacere e il dolore, Burke ne introduce, dunque, un terzo, lo stato di indifferenza³: l'anima non prova né piacere né dolore e può passare da questo stato a un piacere positivo senza la mediazione del dolore. A questo punto diviene possibile formulare la differenza fra «diletto» e «piacere»: il primo indica un piacere relativo che presuppone la scomparsa del dolore o del pericolo, il piacere è indipendente dal dolore e dal pericolo.

Per Burke tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, tutto ciò che è in certo senso terribile, o riguarda oggetti terribili, o agisce in modo analogo al terrore, è fonte del *sublime* naturale; è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. La bellezza riguarda, invece, tutte le qualità delle cose che destano in noi un senso di affetto e di tenerezza o altra passione che a questi si avvicini. Il sublime naturale è «ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire»; la passione che deriva da ciò che è grande e sublime in natura è chiamata «stupore», che è «quello stato d'animo in cui, sospeso ogni moto, regna un certo grado di orrore».

¹ I passi sono tratti da Pope 1994, pp. 27-31, vv. 233-294.

* Nota di P. Giordanetti.

² Burke 1998, p. 67.

³ Secondo Sertoli «l'indifferenza di Burke deriva chiaramente dalla 'noia' di Du Bos [...]. Pur di sfuggire alla noia, aveva detto Du Bos, l'uomo cerca il movimento delle passioni anche se doloroso» (Burke 1998, p. 39).

Tra le fonti del sublime Burke colloca «vastità» e «infinità». La vastità comprende lunghezza, altezza e profondità. La lunghezza suscita l'effetto minore: cento piedi su di una superficie piana, esemplifica Burke, non susciteranno per nulla la medesima impressione di una torre, di una roccia o di una montagna alta cento piedi. Quanto all'altezza e alla profondità, riceviamo un'emozione maggiore se gettiamo il nostro sguardo in un abisso che non se lo innalziamo verso un'altezza della medesima dimensione. Burke estende queste sue considerazioni dal grado estremo della vastità delle tre dimensioni a quello estremo della loro piccolezza e anche in quest'ultima scorge una fonte del sublime: essa suscita nell'uomo un'impressione che non si distingue da quella della grandezza, poiché anch'essa genera stupore, e l'immaginazione e i sensi vi si perdono completamente. I «miracoli della piccolezza», nei quali si mostra «l'infinita divisibilità della materia», e della vastità poggiano sull'idea che non si possa «concepire un intero a cui non si possa aggiungere più nulla». Effetti simili a quelli suscitati dalla potenza e dalla vastità si possono riscontrare anche nell'idea dell'infinità, la quale tende «a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime».

La passione causata dal sublime

La passione causata da ciò che è grande e sublime in natura, quando le cause operano con il loro maggiore potere, è lo Stupore; e lo stupore è quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore. In questo caso la mente è così assorta nel suo oggetto, che non può pensarne un altro, e per conseguenza non può ragionare sull'oggetto che la occupa. Di qui nasce il grande potere del sublime, che, lungi dall'essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile. Lo stupore, come ho detto, è l'effetto del sublime nel suo più alto grado; gli effetti inferiori sono l'ammirazione, la riverenza e il rispetto.

Il terrore

Nessuna passione, come la paura, priva con tanta efficacia la mente di tutto il suo potere di agire e di ragionare. Poiché, essendo il timore l'apprensione di un dolore o della morte, agisce in modo da sembrare un dolore reale. Tutto ciò, quindi, che è terribile alla vista è pure sublime, sia che la causa della paura sia dovuta alla grandezza delle dimensioni oppure no; poiché è impossibile considerare insignificante o disprezzabile una cosa che può essere pericolosa. Vi sono molti animali che, sebbene non siano affatto grossi, sono tut-

tavia capaci di suscitare l'idea del sublime, perché sono considerati oggetti di terrore, come ad esempio i serpenti e gli animali velenosi d'ogni genere. E riguardo alle cose di grandi dimensioni, se noi uniamo ad esse un'idea accidentale di terrore, divengono senza paragone più grandi. Una pianura uniforme di vasta estensione non offre certo un'idea di mediocrità; la veduta di tale pianura può essere tanto estesa quanto la veduta di un oceano, ma può fare sulla mente un'impressione così grandiosa come l'oceano? Ciò è dovuto a diverse cause, ma soprattutto al fatto che l'oceano è un oggetto di non lieve terrore. In verità il terrore è in ogni caso, più o meno manifestamente, la principale causa del sublime. Varie lingue possono essere testimoni dell'affinità di tali idee. Esse spesso usano la stessa parola per indicare indifferentemente gli aspetti dello stupore, dell'ammirazione e del terrore. È in greco timore o stupore; Θάμβος significa terribile o rispettabile; αἰδέω significa venerare o temere. *Vereor* è in latino quello che è αἰδέω in greco. I Romani usavano il verbo *stupeo*, un termine che indica con forza lo stato di una mente stupita, per esprimere l'effetto o di un semplice timore o dello stupore; la parola *attonitus* (colpito dal tuono) esprime anch'essa l'affinità di tali idee; e il francese *étonnement* e l'inglese *astonishment* e *amazement* non indicano forse chiaramente le affini emozioni che accompagnano timore e stupore? Coloro che hanno una più vasta conoscenza delle lingue, potrebbero portare, non ne dubito, molti altri esempi ugualmente lampanti.

La vastità

La grandezza di dimensione è una forte causa del sublime. Ciò è troppo evidente e l'osservazione è troppo comune, per avere bisogno di spiegazione alcuna; ma non è così comune il considerare in qual modo la grandezza di dimensioni, la vastità dell'estensione o della quantità producano i più forti effetti. Poiché certamente vi sono mezzi e modi nei quali la stessa quantità di estensione produrrà effetti maggiori che in altri. L'estensione è o in lunghezza o in altezza o in profondità. Di queste, la lunghezza colpisce meno; cento iarde di terreno uniforme non produrranno mai un effetto simile a quello che produce una torre alta cento iarde appunto, o una rupe o una montagna della medesima altezza. Sono propenso ugualmente a ritenere che l'altezza sia meno grandiosa della profondità e che noi siamo maggiormente impressionati nel guardare giù da un pre-

cipizio che nel guardare verso l'alto un oggetto di uguale altezza; ma di ciò non sono sicurissimo. Una perpendicolare ha maggior potere di produrre il sublime che un piano inclinato, e l'effetto che produce una superficie scabra e accidentata sembra maggiore di quello suscitato da una liscia e levigata. Ci porterebbe fuori strada il ricercare a questo punto la causa di quelle apparenze, ma è certo che esse offrono un vasto e fertile campo di speculazione. Tuttavia non può essere fuor di luogo aggiungere a queste osservazioni sulla grandezza che, come il grado estremo della dimensione è sublime, così il grado estremo della piccolezza è in una certa misura pure sublime; quando noi osserviamo l'infinita divisibilità della materia, quando seguiamo la vita animale in questi esseri piccolissimi e pure organizzati, che sfuggono alla più sottile indagine dei sensi, quando spingiamo ancor oltre le nostre ricerche e ci mettiamo a considerare quelle creature ancora molto più piccole, e la scala dell'esistenza che ancora diminuisce, nell'approfondire la quale l'immaginazione si perde, così come si perde il senso, rimaniamo stupiti e confusi di fronte ai miracoli della piccolezza; e non possiamo distinguere nei suoi effetti questa estrema piccolezza dalla stessa vastità. Poiché la divisione deve essere infinita come l'addizione, dal momento che l'idea di un'unità perfetta non si può concepire meglio di quello che non si possa concepire un intero a cui non si possa aggiungere più nulla⁴.

2.3. JOHANN GEORG SULZER. LA MIRABILE COMPARAZIONE *

Nei passi precedenti qui antologizzati Sulzer aveva già accennato al sublime del sentimento, ovvero a quel sublime che agisce sulla facoltà desiderativa e desta meraviglia attraverso il sentimento come nel caso di caratteri o di azioni nobili. Accanto a esso egli pone il sublime dell'immaginazione, quello, cioè, che colpisce e scuote la facoltà immaginativa. È il caso del sublime naturale. Definendo il sublime, Sulzer lo contrappone al bello e al buono: bello e buono è ciò che piace, aggrada e diletta, ciò che, in altre parole, ci procura una sensazione piacevole e serena, mentre sublime è ciò che, per la sua grandezza, stupisce, desta ammirazione e venerazione o anche timore e terrore; esso scuote e

⁴ I passi sono tratti da Burke 1998, pp. 85-86, 96-97.

* Nota di I. Pezzeri.

cattura l'animo irresistibilmente. Per cogliere la grandezza è tuttavia indispensabile avere un criterio di misura; solo così possiamo stabilire un confronto adeguato che renda comprensibili le vaste proporzioni all'origine del sentimento sublime. Ciò che è incomprendibile non desta infatti alcuna impressione. Esercitando una forza stimolante sull'anima, il sublime fa sì che essa con uno slancio si elevi e tenda verso tale grandezza nel tentativo di coglierne l'essenza, ma se il confronto non avviene a causa della mancanza di un criterio di misurazione, ogni grandezza svanisce o si riduce a mero fenomeno artificioso. Il sublime può tuttavia esercitare sull'animo anche una forza inibente generando in questo caso timore e spavento. Le parole di Mosè che rievoca la creazione o i versi di Omero, Orazio o Haller ci sono d'aiuto nel comprendere la grandezza incommensurabile di Dio e dell'eternità, l'ordine del creato o la maestosità della natura, concetti che ben superano la nostra immaginazione. Il sublime nasce dalla comparazione del più piccolo con il più grande, da quelle cose di cui non abbiamo un chiaro concetto, o da quegli oggetti che, mostrandosi in gran varietà e quantità, sfuggono a una chiara percezione o ancora da oggetti che inaspettatamente incontrano le nostre attese. Questi colpiscono la nostra immaginazione destando in noi stupore.

Pare che nelle opere del gusto si dica generalmente sublime ciò che in sé è quanto più grande e intenso rispetto alle nostre attese e pertanto ci stupisce e desta in noi ammirazione. Ciò che è unicamente bello e buono, nella natura come nell'arte, piace, è gradevole o dilettevole, desta invero una sensazione piacevole di cui noi godiamo serenamente. Il sublime, all'opposto, agisce su di noi con vigore e veemenza e cattura l'animo senza che questo possa opporre resistenza. Questo effetto non si ha soltanto alla prima sensazione di stupore, ma permane; quanto più lunga ne è la durata e quanto più attenta l'osservazione, tanto più intenso sarà il suo effetto. Ciò che un paesaggio ameno è contro la vista stupefacente di alte vette, o ciò che la delicatezza soave di Zidli⁵ è contro l'amore disperato di Saffo: questo è il bello rispetto al sublime. [...]

Giacché il sublime suscita ammirazione per la sua grandezza, e l'ammirazione nasce tuttavia solo laddove noi percepiamo veramente la grandezza, la grandezza dell'oggetto sublime non può essere al di fuori del nostro concetto [*Begriff*], poiché solo laddove ci è possibile stabilire un adeguato confronto sorge un sentimento di stupore verso ciò che è grande. Ciò che è per noi incomprendibile ci commuove minimamente, quasi non esistesse neppure. Se ci dicono

⁵ Cfr. Klopstock 1962.

«Dio ha creato il mondo dal nulla», o «Dio regge il mondo per mezzo della pura volontà», noi non proviamo alcun sentimento, poiché ciò si sottrae al nostro concetto. Ma alle parole di Mosè: «Dio disse: sia luce. E luce fu», veniamo colti da stupore, poiché crediamo di avere una seppur vaga comprensione di tale grandiosità. Se udiamo parole di comando, ne percepiamo in parte la forza; e se in luogo della volontà divina mettessimo un'immagine [*sinnliches Zeichen*] di essa, come già Omero e dopo di lui Orazio rappresentarono Giove *cuncta supercilio moventis*, il quale «con un battito di ciglia muove tutto», proveremmo stupore di fronte a tanta potenza. Chi, parlando dell'eternità, la chiama una durata senza fine ci impressiona appena, poiché non pensiamo a nulla; ma quando Haller recita:

Le rapide ali del pensiero
che né il tempo né il suono né il vento
Né il raggio di luce raggiungono,
Si posano stanche su di te cercando invano confini ⁶

acquistiamo un certo concetto dell'incommensurabile vastità, poiché vediamo che essa supera ampiamente i massimi confini del nostro pensiero. [...]

Per ogni specie di sublime dobbiamo dunque avere un criterio di misurazione [*Maaß*], in base al quale tentiamo di stabilire, benché invano, la sua grandezza. Laddove questo manca, ogni grandezza svanisce o si riduce a mera artificiosità. Se grazie al criterio di misurazione sorge in noi il tentativo di determinare la grandezza del sublime, lo spirito o il cuore si elevano, l'anima con empito s'innalza per cogliere quella grandezza. Ecco che in taluni casi si ha l'effetto che Longino attribuisce al sublime quando dice: «Infatti quasi per natura la nostra anima, davanti a ciò che è veramente sublime, si solleva e, presa da un'orgogliosa esaltazione, si riempie di gioia superba, come se essa stessa avesse generato ciò che ha ascoltato» ⁷. Ciò vale per il sublime che ha in sé una forza stimolante [*antreibende Kraft*] ⁸, giacché la forza inibente [*zurückstoßende Kraft*] incute timore e spavento. [...]

Non si può non scorgere nelle Alpi la maestosità della natura

⁶ Haller 1743.

⁷ Cfr. Pseudo-Longino 1991, cap. VII.

⁸ Sulzer 1994, art. «Kraft» [«Forza»].

senza rimanerne stupiti; colui che con tratto valente dipinge tali oggetti o ne fa una descrizione, coglie esclusivamente il sublime sensibile. Ne è un esempio Haller celebrato in questi versi:

Colui che ha eretto i pilastri del cielo,
le Alpi che ha celebrato col suo canto, a colonne d'onore ⁹

[...] Proviamo stupore per gli oggetti dell'immaginazione quanto alla varietà e quantità con cui essi si mostrano a noi senza che possiamo afferrare o inseguire il loro numero; oppure a suscitare la nostra meraviglia è il fatto che questi oggetti inaspettatamente incontrano le nostre attese, poiché riconosciamo come vera qualche cosa che in apparenza si contraddice: ciò che è grande diviene piccolo e il piccolo si fa grande, dal disordine e dallo scompiglio ha origine l'ordine. Sublime è, in tal modo, per coloro che ne colgono almeno parzialmente l'esattezza, l'ordine armonico del tutto che ha origine dal disordine apparente che regna nel mondo naturale e in quello morale. Quando Pope afferma che Dio «osserva con uguale sguardo una bolla d'acqua e i mondi dissolversi nel nulla»¹⁰, o quando Haller recita nei versi all'*Eternità*:

La placida maestà degli astri,
prefissa a nostra meta,
ti passa davanti come l'erba secca nei caldi giorni d'estate,
come le rose fresche al mattino
appassiscono all'imbrunire
si allontanano da te l'Orsa e la stella polare

il sublime di tali idee sorge dalla mirabile comparazione di ciò che nel mondo fisico consideriamo il più grande con il più piccolo e solamente allora possiamo riconoscere la magnificenza di Dio al cui cospetto un mondo intero e un granello di polvere hanno lo stesso valore ¹¹.

⁹ Cfr. Von Kleist 1839.

¹⁰ Il riferimento è a Pope 1733.

¹¹ I passi sono tratti da Sulzer 1994, pp. 97-99. Tr. it. di I. Pezzeri.

2.4. IMMANUEL KANT. IL SUBLIME NATURALE. IL CIELO STELLATO, LE ALPI *

La «critica trascendentale»¹² presenta il passaggio dalla facoltà di valutare il bello alla facoltà di valutare il sublime naturale, esaminando dapprima le analogie e poi le differenze fra bello e sublime. Sia il primo sia il secondo suscitano piacere in sé e per sé e presuppongono non un giudizio dei sensi né un giudizio logico-determinante, ma un giudizio di riflessione; il piacere non dipende né da una sensazione, come accade nel piacevole, né da un concetto determinato, come il piacere per il bene, ma da concetti indeterminati. Il piacere per il bello e per il sublime procede dunque dall'immaginazione e dal suo accordo con la facoltà dei concetti, sia essa l'intelletto o la ragione; in occasione di un'intuizione data, di un oggetto naturale, l'immaginazione incentiva l'attività dell'intelletto, nel caso del bello, e la spontaneità della ragione, nel caso del sublime. Entrambi i giudizi sono singolari e tuttavia universali in relazione a tutti i soggetti, sebbene si fondino sul sentimento di piacere e non pretendano di conoscere l'oggetto.

Tra bello e sublime sussistono peraltro notevoli differenze: la bellezza naturale riguarda la forma dell'oggetto che consiste nella sua delimitazione; il sublime invece può riguardare anche un oggetto privo di forma, in quanto in esso oppure in occasione di esso è rappresentata l'illimitatezza e con ciò la possibilità di pensarne la totalità; il bello è l'esibizione di un concetto dell'intelletto, il sublime l'esibizione di un concetto della ragione.

Se il bello presuppone l'incremento e l'intensificazione del sentimento vitale, il sublime si configura invece come un piacere indiretto; esso, infatti, non scaturisce da un immediato sentimento di agevolazione e intensificazione della vita, ma al contrario si presenta in un primo tempo come un momentaneo impedimento in cui l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto sublime, ma ne è alternativamente attratto e respinto; quindi, il piacere del sublime non è un piacere positivo, ma piuttosto include meraviglia e rispetto; è dunque un piacere negativo. Si deve porre l'accento sul fatto che incremento e impedimento della vita non sono qui concetti empirici che riguardano il piacere e il dolore considerati, nella loro natura corporea, come benessere o malessere, ma si collocano sul piano della «critica trascendentale»; la loro validità non si limita al singolo individuo e alla sua mutevole condizione corporea, ma sono connessi a giudizi che aspirano a valere universalmente e in modo necessario.

La differenza più importante fra bello e sublime è individuata da Kant nel loro rapporto con la finalità, concetto grazie al quale l'autore designa un accordo, un rapporto armonico, il cospirare delle parti verso l'unità del tutto; la bellezza naturale è finalità nella forma, fra l'oggetto e la nostra forza di giu-

* Nota di P. Giordanetti.

¹² Su questo concetto si veda Kant 1999, pp. 3-6 e § 34, pp. 122-123.

dizio sembra sussistere un'armonia prestabilita che rende possibile il piacere; il sublime si presenta invece secondo la forma contrario alla finalità nella relazione con la nostra forza di giudizio, non commisurato alla nostra facoltà di esibizione e quasi violento per l'immaginazione. Questa controfinalità del sublime non costituisce un aspetto secondario, ma ne determina piuttosto l'essenza: proprio in quanto si oppone alla finalità, il sublime può essere considerato tale: quanto meno un oggetto è commisurato alla finalità tanto più esso è sublime.

Sin qui si è usata l'espressione «oggetto naturale sublime»: essa è però impropria perché si può certo discorrere di un oggetto naturale bello, ma non di un oggetto naturale sublime. La motivazione risiede proprio nel carattere controfinalistico del sublime; come si può designare con un'espressione di approvazione ciò che è in sé contrario al fine? Si può solo dire che l'origine della sublimità si può localizzare nell'animo, non nella natura, in una forma sensibile; essa è solo nelle idee della ragione le quali sono risvegliate nell'animo proprio in seguito al fatto che non è possibile darne alcuna esibizione sensibile che sia loro adatta e proprio per questa loro *inadeguatezza*. L'oceano vasto e sconvolto dalle tempeste non è sublime semplicemente perché la sua vista incute orrore; la condizione che ne rende possibile la valutazione nei termini del sublime è che l'animo sia colmo di idee soprasensibili: in tal caso l'animo è condotto da questa intuizione sensibile a un sentimento sublime esso stesso, è incitato ad abbandonare la sensibilità e a intrattenersi con idee dotate di una finalità superiore.

La bellezza naturale nella sua autonomia rivela una *tecnica*, una configurazione artistica della natura che la rende rappresentabile come un sistema secondo leggi il cui principio non è colto nella totalità della nostra facoltà intellettuale; si tratta di una finalità relativa all'uso della forza di giudizio in vista dei fenomeni, in base alla quale essi devono essere valutati non solo come appartenenti alla natura e al suo meccanismo privo di fini, ma anche, per analogia, all'arte. Questa finalità non estende certo la nostra conoscenza degli oggetti naturali, ma estende il nostro concetto della natura come semplice meccanismo al concetto della natura come arte e invita ad approfondire le ricerche sulla possibilità di questa forma.

Il sublime naturale non conduce a principi oggettivi particolari e a forme a essi corrispondenti; al contrario, la natura suscita maggiormente l'idea del sublime quando si mostra in preda al caos, al disordine più selvaggio e sregolato, alla devastazione, a condizione però che ciò ne riveli la grandezza e la potenza. Il sublime non rivela una finalità nella natura stessa, ma solo nell'uso delle sue intuizioni al fine di suscitare in noi il sentimento di una finalità del tutto indipendente dalla natura. Il fondamento del sublime naturale non deve essere cercato al di fuori di noi, come accade invece per il fondamento della bellezza naturale, ma in noi stessi e nel modo di pensare che inserisce la sublimità nella rappresentazione della natura. In conclusione: il sublime è completamente diverso dalla finalità della natura e la teoria del sublime è una semplice ap-

pendice alla valutazione estetica della finalità della natura. La ragione di questa differenza fra bello e sublime è che nel sublime non è rappresentata una forma particolare nella natura, ma è sviluppato un uso finalistico che l'immaginazione fa della rappresentazione della natura.

Il paragrafo 24 della *Critica della forza di giudizio* affronta la suddivisione della ricerca sul sentimento del sublime. L'analisi seguirà il medesimo principio adottato dall'analitica del bello: il piacere per il sublime è un giudizio della forza di giudizio riflettente estetica e come il bello è universale, secondo la quantità, privo di interesse, secondo la qualità, rappresenta la finalità soggettiva, secondo la relazione e rappresenta la finalità soggettiva con necessità, secondo la modalità. Il metodo è analogo a quello dell'analitica del bello, con una sola differenza: poiché il giudizio sul bello riguarda la forma dell'oggetto, l'analitica prende le mosse dalla ricerca condotta sulla qualità; poiché il giudizio sul sublime riguarda l'assenza di forma dell'oggetto, l'analitica muove dalla quantità come primo momento del giudizio estetico. Il motivo di questa differenza è stato già spiegato nel paragrafo 23.

Vi è inoltre la necessità di una suddivisione del sublime in matematico e dinamico, assente nel bello. Ciò si può spiegare se si tiene presente che il sentimento del sublime è un movimento dell'animo connesso con la valutazione dell'oggetto, mentre il gusto per il bello presuppone e conserva l'animo in calma contemplazione; il movimento è giudicato finalistico in senso soggettivo in quanto il sublime piace e si riferisce, grazie all'immaginazione, o alla facoltà conoscitiva o alla facoltà di desiderare. La finalità della rappresentazione data è giudicata nel sublime solo in relazione a queste due facoltà, a prescindere dal concetto di scopo e di interesse; il sublime, sia esso matematico o dinamico, non è in realtà una proprietà dell'oggetto, come lo è il bello, ma è generato dall'attribuzione all'oggetto naturale di una disposizione matematica o dinamica dell'immaginazione.

Questa analisi trascendentale è talvolta integrata dall'esame delle implicazioni empiriche del sentimento generato da spettacoli naturali che si impongono per la loro incommensurabile grandezza e la loro irresistibile potenza: lo stupore che sconfinava nel terrore, il raccapriccio e il sacro orrore che pervadono lo spettatore alla vista di spettacoli naturali. Montagne altissime, profondi abissi nei quali le acque precipitano con furia, luoghi immersi nella solitudine più cupa che inducono a meditazioni fonti di tristezza, il cielo stellato e la sua infinità suscitano un sentimento di reale timore che può essere indagato dalla psicologia empirica. Quale la spiegazione di questi fenomeni? Avvalendosi del procedimento a posteriori e della deduzione fisiologica, Kant nota che l'origine dello stupore, del raccapriccio, del sacro orrore che si avvicinano allo spavento e al terrore ma non coincidono con esso si può individuare nell'attività dell'immaginazione riproduttiva e nelle leggi dell'associazione che la regolano. Poiché l'immaginazione, che agisce secondo la legge dell'associazione, pone il nostro stato di gioia e di tranquillità in una relazione di dipendenza da condizioni fisiche, l'emozione prodotta da questi spettacoli naturali è collegata

al nostro stato d'insicurezza. Spavento, raccapriccio e sacro orrore sono emozioni fisiche che esercitano un'azione sul corpo, e dunque sul sentimento vitale diffuso nella totalità del sistema nervoso e debbono la loro potenza alle leggi empiriche dell'associazione immaginativa.

Si può descrivere il sublime così: è un oggetto (della natura) *la cui rappresentazione determina l'animo a pensare l'irraggiungibilità della natura come esibizione di idee.*

Letteralmente e da un punto di vista logico, le idee non possono essere esibite. Ma, quando estendiamo (matematicamente o dinamicamente) la nostra facoltà rappresentativa empirica per l'intuizione della natura, allora la ragione, quale facoltà dell'indipendenza della totalità assoluta, vi si aggiunge immancabilmente e produce uno sforzo dell'animo, sebbene vano, di rendere a essa adeguata la rappresentazione dei sensi. Questo sforzo, e il sentimento dell'irraggiungibilità delle idee mediante l'immaginazione, è esso stesso, nell'uso dell'immaginazione, un'esibizione della conformità soggettiva a scopi del nostro animo in vista della sua destinazione soprasensibile e ci obbliga a *pensare* soggettivamente la natura stessa nella sua totalità come esibizione di qualcosa di soprasensibile, senza che si possa realizzare *oggettivamente* tale esibizione.

Infatti ci rendiamo subito conto che alla natura nello spazio e nel tempo manca del tutto l'incondizionato, e quindi anche quella grandezza assoluta che pure è richiesta dalla ragione più comune. Proprio per questo siamo anche avvisati di avere a che fare solo con la natura in quanto fenomeno, e che questa stessa deve essere considerata inoltre come semplice esibizione di una natura in sé (che la ragione ha nell'idea). Quest'idea del soprasensibile, però, che in verità non possiamo determinare ulteriormente, per cui possiamo solo *pensare*, non *conoscere* la natura in quanto sua esibizione, è risvegliata in noi da un oggetto, il cui giudizio estetico tende l'immaginazione fino ai suoi limiti, sia dell'estensione (matematicamente), sia della sua potenza sull'animo (dinamicamente), fondandosi sul sentimento di una destinazione di questo (cioè sul sentimento morale) che supera completamente il dominio dell'immaginazione stessa, rispetto al quale sentimento la rappresentazione dell'oggetto viene giudicata come soggettivamente conforme a scopi.

In realtà non si può pensare un sentimento del sublime della natura senza legarvi una disposizione dell'animo affine a quella per

ciò che è morale; e, sebbene il piacere immediato per il bello della natura presupponga e coltivi ugualmente una certa *liberalità* del modo di pensare, ovvero l'indipendenza del compiacimento dal semplice godimento dei sensi, la libertà è con ciò rappresentata più nel gioco che sotto il profilo di un'*occupazione* governata da leggi, che è la qualità genuina della moralità dell'uomo, in cui la ragione deve fare violenza alla sensibilità; nel giudizio estetico sul sublime questa violenza è, però, rappresentata come fosse esercitata dall'immaginazione stessa, quale strumento della ragione.

Perciò il compiacimento per il sublime della natura è soltanto *negativo* (mentre il compiacimento per il bello è *positivo*), vale a dire: è un sentimento della privazione di libertà dell'immaginazione da parte di se stessa, essendo questa determinata conformemente a uno scopo secondo un'altra legge rispetto a quella dell'uso empirico. Per ciò l'immaginazione raggiunge un'estensione e una potenza che è maggiore di quella che essa sacrifica, il cui fondamento è però nascosto a lei stessa, mentre essa *sente* il sacrificio o la privazione e insieme la causa cui è sottoposta. La *meraviglia* che confina con lo spavento, l'orrore e il sacro brivido che coglie lo spettatore alla vista di masse montagnose che si elevano al cielo, di profondi orridi e delle acque che vi infuriano, di solitudini immerse nell'ombra che invitano a malinconiche meditazioni, e così via, non è, per chi sa di essere al sicuro, reale timore, ma è solo un mettersi alla prova, abbandonandosi con l'immaginazione, per sentire la potenza di questo stesso poter connettere il moto dell'animo da ciò provocato con il suo stato di quiete, ed essere così superiori alla natura che è in noi stessi, e quindi anche a quella al di fuori di noi, in quanto essa può influire sul sentimento del nostro benessere. Infatti, l'immaginazione, secondo la legge dell'associazione, fa dipendere il nostro stato di soddisfazione da condizioni fisiche; ma proprio questa stessa immaginazione, secondo principi dello schematismo della facoltà di giudizio (quindi in quanto subordinata alla libertà), è prima strumento della ragione e delle sue idee, e come tale è la potenza di affermare la nostra indipendenza rispetto all'influenza della natura, di disprezzare come piccolo ciò che è grande secondo l'immaginazione in quel primo senso, e così porre l'assolutamente grande solo nella sua (del soggetto) propria destinazione. Questa riflessione della facoltà estetica di giudizio, nell'elevarsi all'adeguatezza rispetto alla ragione (ma senza un determinato concetto di questa), rap-

presenta l'oggetto come soggettivamente conforme a scopi pur mediante l'oggettiva inadeguatezza dell'immaginazione, nella sua massima estensione, nei riguardi della ragione (quale facoltà delle idee).

Qui si deve soprattutto porre attenzione a ciò che si è già sopra ricordato: che nell'estetica trascendentale della forza di giudizio si deve parlare esclusivamente di giudizi estetici puri, che di conseguenza gli esempi possono essere presi non da quegli oggetti belli o sublimi della natura che presuppongono il concetto di uno scopo, poiché allora si tratterebbe di giudizi o teleologici o fondati su semplici sensazioni di un oggetto (diletto o dolore), e perciò di una conformità a scopi non estetica nel primo caso, non semplicemente formale nel secondo. Perciò, quando si chiama *sublime* la vista del cielo stellato, si deve porre a fondamento di quel giudizio non concetti di mondi abitati da esseri ragionevoli, e quindi quei punti luminosi di cui vediamo riempito lo spazio sopra di noi come loro soli, mondi che si muovono in orbite stabilite per quegli abitanti in modo assai conforme allo scopo, ma semplicemente come lo si vede, quale una grande volta che tutto comprende; e soltanto a questa rappresentazione dobbiamo ricondurre la sublimità che un puro giudizio estetico attribuisce a quell'oggetto. Allo stesso modo dobbiamo rappresentarci la vista dell'oceano non così come noi lo *pensiamo*, arricchito di conoscenze di ogni sorta (che però non sono contenute nell'intuizione immediata), per esempio come un vasto regno di creature marine, il grande serbatoio per le evaporazioni che impregnano l'aria di nubi a vantaggio delle terre, o anche come un elemento che, pur dividendo l'una dall'altra le parti del mondo, rende tuttavia possibile la massima comunione tra di esse, poiché tutto ciò non ci dà altro che giudizi teleologici; ma si deve poter trovare sublime l'oceano semplicemente come fanno i poeti, secondo ciò che si mostra alla vista, per esempio quando lo si riguarda nella sua calma, come un chiaro specchio d'acqua limitato solo dal cielo, ma, se è agitato, come un abisso che minaccia di inghiottire ogni cosa. Lo stesso si deve dire del sublime e del bello nella figura umana, in relazione a cui non dobbiamo risalire ai concetti degli scopi per cui esistono tutte le sue membra, come principi di determinazione del giudizio, e far sí che l'accordo con quelli *influisca* sul nostro giudizio estetico (che allora non sarebbe più puro), sebbene sia naturalmente una condizione necessaria anche del compiacimento estetico che esse non li contraddicano. La conformità estetica a

scopi è la conformità a leggi della facoltà di giudizio nella sua *libertà*. Il compiacimento per l'oggetto dipende dal riferimento che intendiamo assegnare all'immaginazione: a patto che essa intrattenga l'animo per se stessa in una *libera* attività. Se invece qualcos'altro determina il giudizio, si tratti di una sensazione dei sensi o di un concetto dell'intelletto, esso è, sí, conforme a leggi, ma non è il giudizio di una libera facoltà di giudizio¹³.

Nel 1791 Kant lavora a una riedizione della sua giovanile *Storia generale della natura e teoria del cielo* (1755)¹⁴; i risultati dell'ipotesi sulla struttura dell'universo sono ripresi immutati nella *Critica della forza di giudizio*, che applica il procedimento dell'induzione alla spiegazione del sublime matematico: nella semplice intuizione è offerta all'immaginazione una grande unità di misura più che un concetto numerico più grande. Un albero ci permette, ad esempio, di misurare una montagna, e l'altezza di un essere umano funge come unità di misura dell'albero; la montagna, a propria volta, se ha un'altezza di circa un miglio, funge da unità di misura per il numero che esprime il diametro terrestre e lo rende così intuibile. Il processo non si arresta qui: il diametro terrestre diventa unità di misura per la parte del sistema planetario a noi nota e il sistema planetario ci conduce a sua volta alla Via Lattea. Da questo punto in poi la nostra valutazione delle grandezze cade in balia dell'infinito. Sulla Via Lattea, infatti, Kant formula l'ipotesi che essa sia un sistema fra gli altri e che il numero incalcolabile di questi sistemi galattici, cui si dà il nome di nebulose, formino tra loro un sistema analogo, il che «ci induce a non attenderci qui alcun limite»¹⁵.

Chiunque osservi il cielo stellato in una notte serena scorge quella striscia luminosa che, per la moltitudine di stelle che là più che altrove sono addensate e per la loro riconoscibilità che si perde nella grande lontananza, presenta una luce uniforme denominata Via Lattea. C'è da meravigliarsi che per lungo tempo gli osservatori del cielo non siano stati indotti, dalla natura peculiare di questa zona celeste che si può distinguere in modo chiaro nel cielo, a desumere particolari disposizioni nella costellazione delle stelle fisse. Infatti, le si vede prendere, tutt'intorno al cielo, la direzione di un ampio cerchio in connessione continua, due condizioni che presentano una

¹³ Kant 2001, *Nota generale all'esposizione dei giudizi estetici riflettenti*, pp. 138-142.

¹⁴ Cfr. Herschel 1791. L'estratto redatto da Gensichen, pubblicato nell'aprile del 1791 dopo essere stato rivisto e approvato da Kant, include quattro annotazioni di Gensichen per esplicita richiesta di Kant. Sulla Via Lattea e sulle *Nebelsterne* vertono sia la prima sia la seconda annotazione. Herschel 1784, 1785, 1789.

¹⁵ Kant 1999 p. 231.

disposizione così precisa e caratteristiche così chiaramente differenti dall'indeterminatezza del caso che premurosi astronomi avrebbero dovuto essere indotti a ricercare con attenzione la spiegazione di tale fenomeno.

Poiché le stelle non sono poste nella sfera celeste apparentemente concava, ma si perdono, distanziandosi una più dell'altra dal nostro punto d'osservazione, nella profondità del cielo, deriva da questo fenomeno che esse, alle distanze in cui una dopo l'altra si discostano da noi, non si trovano ovunque in uno stato d'indifferente dispersione, ma devono riferirsi in particolare a un determinato piano, che passa per il nostro punto d'osservazione, e a cui devono collocarsi il più vicino possibile.

Questa relazione è un fenomeno così indubitabile che persino le stelle rimanenti, che non sono comprese nella striscia biancastra della Via Lattea, appaiono tanto più ammassate e più fitte, quanto più la loro posizione si trova vicina al circolo della Via Lattea, cosicché delle 2.000 stelle che l'occhio nudo individua nel cielo, la maggior parte si trova in una zona limitata di cui la Via Lattea occupa il centro.

Se quindi immaginiamo un piano tracciato attraverso il cielo stellato, prolungato all'infinito, e supponiamo che in questo le stelle fisse e i loro sistemi abbiano un comune riferimento, in modo da trovarsi più vicine a quest'ultimo che ad altre zone, allora l'occhio, che si trova in questo piano di riferimento, dalla sua prospettiva nel campo stellato sulla concava superficie sferica del firmamento, scorge questi ammassi più densi di stelle in direzione di tale piano tracciato, sotto forma di una zona più luminosa. Questa striscia luminosa si estenderà in direzione di un grosso cerchio, poiché la posizione dell'osservatore è all'interno dello stesso piano. In questa zona vi sarà un pullulare di stelle, le quali, per le esigue ed indistinguibili dimensioni dei punti luminosi, che ad uno ad uno si sottraggono alla vista, e per la loro apparente densità, produrranno un bagliore uniforme biancastro, in una parola la Via Lattea. Gli astri restanti, la cui relazione al piano tracciato diminuisce per gradi, o anche quelli che si trovano più vicini alla posizione dell'osservatore, saranno maggiormente dispersi, sebbene appariranno, secondo il loro addensamento, riferirsi proprio a questo piano. Da qui segue infine che il nostro sistema solare, poiché da esso questo sistema di stelle fisse appare nella direzione di un grandissimo cerchio, si trova

nello stesso piano di quello e con le rimanenti stelle fisse forma un sistema ¹⁶.

Esempi del sublime matematico della natura nella semplice intuizione sono offerti da tutti quei casi in cui ci è dato non tanto un più grande concetto numerico, quanto piuttosto una grande unità come misura per l'immaginazione (ad abbreviazione delle serie numeriche). Un albero che valutiamo secondo l'altezza di un uomo può fornire un'unità di misura per una montagna; e questa, se fosse alta un miglio circa, potrebbe servire come unità per rendere intuibile il numero che esprime il diametro terrestre; il diametro terrestre per il sistema planetario a noi noto; questo per il sistema della Via Lattea; e l'immensa quantità di tali sistemi galattici, chiamati nebulose, che di nuovo costituiscono presumibilmente un analogo sistema tra di loro, non ci permette di aspettarci qui alcun limite. Ora il sublime, nel giudizio estetico di un tutto così immenso, non sta tanto nella grandezza del numero, quanto nel fatto che, nel progresso, giungiamo sempre a unità tanto più grandi; alla qual cosa contribuisce la divisione sistematica dell'universo, che ci rappresenta ogni cosa grande nella natura sempre di nuovo come piccola, e ci rappresenta però propriamente la nostra immaginazione in tutta la sua illimitatezza, e con essa la natura, come qualcosa che scompare di fronte alle idee della ragione, quando la ragione deve procurare a queste ultime un'esibizione adeguata ¹⁷.

La psicologia empirica di Kant pone in evidenza come il sublime del paesaggio alpino si presenti agli esseri umani non civilizzati semplicemente terribile: nelle manifestazioni della forza devastatrice della natura, di fronte alla cui smisurata potenza egli scompare, l'uomo naturale scorge l'affanno, il pericolo e il disagio che colpiscono chi vi sia esposto. Se Saussure narra di un contadino savoiardo che dichiarava pazzi gli appassionati delle alte montagne, comprendiamo che questo essere umano, ignaro della civiltà, non era certo in grado di apprezzare le imprese di coloro che si esponevano al pericolo per pura passione o per poterne trarre descrizioni adeguate; la ragione di ciò è che in lui prevaleva il sentimento empirico del timore. Sotto il profilo della psicologia empirica, il giudizio sul sublime esige maggiore cultura del giudizio sul bello, in quanto è origi-

¹⁶ I passi sono tratti da Kant 1755, pp. 248-249. Tr. it. di M. Tombolato.

¹⁷ I passi sono tratti da Kant 2001, § 26, p. 122. Tr. it. di P. Giordanetti.

nariamente prodotto dalla civiltà e introdotto nella società per pura convenzione.

Anche misantropia e antropofobia sono inconciliabili con il sublime e possono essere esaminati solo da uno psicologo empirico. Isolarsi dalla società, bastare a se stessi, non aver bisogno di compagnia, fuggire gli esseri umani per ostilità oppure perché li si teme come nemici sono atteggiamenti «in parte odiosi, in parte spregevoli», se valutati attenendosi al criterio del sublime estetico. La misantropia è una passione, l'antropofobia un affetto; entrambe derivano dall'odio e dal timore nei quali certo non si può ravvisare alcun fattore a priori né alcun nesso con la disposizione alla moralità: sono dunque affetti esclusivamente empirici, soggettivi, individuali e mutevoli, generati dall'insocievolezza naturale: spinti dal terrore, i selvaggi, infatti, considerano ogni straniero un nemico e divorano chiunque cada loro preda.

La psicologia empirica di Kant prende in considerazione anche l'affetto della tristezza rassegnata. Una tristezza per il male fisico che il destino riserva ad altri esseri umani, originata dalla simpatia verso le vittime, si può considerare forse bella e amabile; Saussure, nella descrizione del suo viaggio sulle Alpi, dice che il Bonhomme, montagna della Savoia, infonde una sorta di triste rassegnazione, volendo alludere, così interpreta Kant, alla tristezza della depressione fondata sulla compassione. Queste rovine infeconde fra le quali si trovano alcuni spessi strati di neve, circondate da rocce per metà distrutte dalle intemperie, formano una solitudine molto triste e selvaggia¹⁸.

L'intento della terza *Critica* non è però l'elaborazione di una disciplina empirica, ma la formulazione di un'estetica trascendentale della forza di giudizio. Sotto questo aspetto, il riferimento alla descrizione di Saussure permette di dimostrare che il sentimento del sublime richiede come fondamento il sentimento morale; quando esso venga a mancare, al sentimento del sublime si sostituisce il sentimento del terrore, che è propriamente oggetto della psicologia empirica così come lo è l'uomo rozzo, non civilizzato. Saussure non viaggiava né per pura passione né alla ricerca di materiali per vividi resoconti, ma mirava, così interpreta Kant, a istruire gli esseri umani, comunicando loro quel sentimento di elevazione che aveva in sé e che superava il timore in lui generato dalla grandezza smisurata dei paesaggi. Saussure provava quindi l'affetto della tristezza che si fa movente di azioni morali; esso non rientra nel dominio dell'antropologia empirica a differenza della tristezza rassegnata. Essendo fondata su idee morali, la tristezza a priori prescinde da ogni interesse individuale derivante dall'emozione, dal sentimento empirico, ed è anche in grado di generare un interesse, di porsi come movente dell'azione morale concreta. Questo tipo di tristezza si manifesta come inclinazione a rifugiarsi in se stessi, a vagheggiare la possibilità di passare la propria esistenza in un luogo ritirato oppure anche, nei giovani, a sognare di vivere felicemente, con una piccola famiglia, su un'isola sconosciuta al resto del mondo. All'origine della tristezza che

¹⁸ Saussure 1781-1788, III parte, p. 215.

suscita interesse si trova un contrasto insanabile, un'antitesi netta, un'*antipatia* basata su principi; a combattersi sono qui l'idea a priori, pura, di ciò che gli esseri umani potrebbero essere se solo lo volessero con il desiderio vivo di vedere tale idea concretamente realizzata da un lato e, dall'altro, l'ipocrisia, l'ingratitude, l'ingiustizia, ciò che vi è di puerile nelle mete che ci prefiggiamo di raggiungere e che consideriamo tanto importanti da esser disposti per esse a infliggerci l'un l'altro ogni male immaginabile. Colui il quale nutre in sé l'affetto della tristezza a priori, dal momento che non riesce ad amare l'umanità, pur di non essere costretto a odiarla, sacrifica ogni gioia derivante dal vivere in società. La tristezza come affetto a priori fondato su idee, pur rientrando nella sfera dell'etica, può dunque essere valutata, proprio per il suo legame con il soprasensibile, un affetto sublime.

Da questa tristezza deriva il sentimento del sublime naturale che si manifesta alla contemplazione di un paesaggio alpino solitario nel quale ci si vorrebbe rifugiare per non saper più nulla del mondo, per non sentirne più nulla; questo luogo deserto non sarebbe allora tanto inospitale da offrire a chi vi si ritira una permanenza estremamente disagiata, ma anzi avrebbe in sé il carattere del sublime. Quest'ultimo infatti non è, secondo l'autore, una caratteristica delle Alpi: è un sentimento a priori dell'essere umano che viene da lui trasportato negli oggetti.

La disposizione dell'animo per il sentimento del sublime richiede una sua ricettività per le idee; infatti proprio nell'inadeguatezza della natura rispetto ad esse, e quindi solo nella loro presupposizione e nella tensione dell'immaginazione a trattare la natura come uno schema per esse, consiste l'elemento respingente per la sensibilità, che però è nello stesso tempo attraente: perché è una violenza che la ragione esercita sulla sensibilità solo per estenderla conformemente al dominio che le è proprio (il dominio pratico) e per permetterle di spingere lo sguardo sull'infinito, che per essa è un abisso. In effetti, senza sviluppo di idee morali, ciò che noi, preparati dalla cultura, diciamo sublime apparirebbe all'uomo non coltivato solo respingente. Nelle testimonianze della violenza della natura nella sua distruttività e nella misura grandiosa della sua potenza, di fronte alla quale la propria scompare nel nulla, egli non vedrà altro che la pena, il pericolo e la miseria che circonderebbero l'essere umano che vi fosse confinato. Così il buon contadino savoiano, per altro verso sensato, senza esitazione (come racconta il signor di Saussure) chiamava pazzi tutti gli amanti dei ghiacciai. Chi sa, d'altronde, se egli avrebbe avuto del tutto torto nel caso in cui quell'osservatore avesse affrontato i pericoli ai quali egli si esponeva,

come fa abitualmente la maggior parte dei viaggiatori, semplicemente per divertimento o per poterne dare a suo tempo descrizioni patetiche? Ma il suo intento era l'istruzione degli uomini; e questo eccellente uomo aveva, e dava per giunta ai lettori dei suoi viaggi, la sensazione di un'elevazione dell'anima.

Tuttavia, per il fatto che il giudizio sul sublime della natura richiede cultura (più del giudizio sul bello), non per ciò è prodotto innanzi tutto dalla cultura e introdotto nella società solo come qualcosa di conforme a una convenzione, ma ha invece il suo fondamento nella natura umana, e precisamente in ciò che si può attribuire a ciascuno ed esigere da ciascuno insieme al sano intelletto, vale a dire nell'attitudine al sentimento per le idee (pratiche), cioè al sentimento morale. [...]

È ancora da osservare che, sebbene il compiacimento sia per il bello sia per il sublime non solo si distingue riconoscibilmente tra tutti gli altri giudizi estetici per la sua universale comunicabilità, ma mediante tale proprietà acquista un interesse in rapporto alla società (in cui può essere comunicato), tuttavia anche l'isolamento da ogni compagnia viene considerato qualcosa di sublime, se esso riposa su idee che guardano al di là di ogni interesse sensibile. Essere sufficiente a se stesso, e quindi non aver bisogno di compagnia, senza essere però insocievole, cioè senza fuggirla, è qualcosa di prossimo al sublime, proprio come ogni sollevarsi da bisogni. Invece fuggire gli uomini per misantropia, perché li si avversa, o per *antropofobia* (paura degli uomini), perché li si teme al pari di nemici, è in parte brutto e in parte spregevole. C'è tuttavia una misantropia (detta così molto impropriamente), l'attitudine alla quale suole trovarsi con la vecchiaia nell'animo di molti uomini di buoni sentimenti, che per quanto riguarda la benevolenza è abbastanza filantropica, ma è stata distolta dal compiacersi degli uomini da una lunga e triste esperienza: di ciò testimoniano la tendenza alla vita appartata, l'auspicio fantastico di poter trascorrere la propria vita in una remota casa di campagna, o anche (nelle persone giovani) la sognata felicità di poter trascorrerla, con una famigliola, in un'isola sconosciuta al resto del mondo, ciò che i romanzieri e i poeti di robinsonate sanno così bene sfruttare. Falsità, ingratitudine, ingiustizia, l'aspetto puerile che c'è in quegli scopi che noi stessi riteniamo grandi e importanti, e nel cui perseguimento gli uomini si fanno l'un l'altro tutti i mali immaginabili, stanno in tale contraddizione con l'idea di ciò che gli

uomini potrebbero essere, se lo volessero, e sono così contrapposti al vivo auspicio di vederli migliori, che per non odiarli, dato che amarli non si può, sembra essere un piccolo sacrificio la rinuncia a tutte le gioie della compagnia. Questa tristezza non per i mali che il destino infligge agli altri uomini (della quale è causa la simpatia), ma per quelli che essi fanno a se stessi (la quale riposa su un'antipatia basata su principi), è sublime, poiché riposa su idee, mentre quella può essere considerata semmai come bella. Il tanto ricco di spirito quanto rigoroso Saussure, nel descrivere i suoi viaggi nelle Alpi, dice del *Bonhomme*, un monte della Savoia, che «vi domina una certa insulsa tristezza». Egli conosceva dunque anche una tristezza interessante, quale ispira la vista di una solitudine in cui gli uomini potrebbero ridursi per non udire, né sapere più nulla del mondo, che però non deve essere così totalmente inospitale da offrire solo un ricovero per gli uomini sommamente disagiata. Faccio questa osservazione soltanto per ricordare che anche lo sconforto (non la tristezza che è abbattimento) può essere annoverato tra gli affetti energici, quando abbia il suo fondamento in idee morali; ma, quando è fondato sulla simpatia e, come tale, è anche amabile, appartiene semplicemente agli affetti languidi, e ciò al fine di richiamare l'attenzione sulla disposizione dell'animo che solo nel primo caso è sublime¹⁹.

2.5. FRIEDRICH SCHILLER. L'ARMONIA TRA BELLO E SUBLIME*

Nel breve scritto *Del sublime*, di datazione incerta, Friedrich Schiller (1759-1805), riprendendo i termini e i concetti della *Kritik der Urteilskraft*, sviluppa un'autonoma riflessione sul tema, mantenendo tanto la distinzione tra bello e sublime, quanto la suddivisione del sublime in matematico e dinamico. Bello e sublime sono due «geni» donati agli esseri umani direttamente dalle mani della natura; bello e sublime sono entrambi «sentimenti». Il primo è socievole e leggiadro, abbrevia il nostro cammino faticoso grazie al suo vivace gioco, rende sopportabili le catene della necessità e ci asseconda con gioia. Il sublime riguarda l'essere umano come spirito, si realizza con la liberazione da tutto ciò che è corporeo, conduce alla conoscenza della verità e all'esercizio del dovere

¹⁹ I passi sono tratti da Kant 1999, pp. 101-102 e 112-113.

* Nota di P. Giordanetti.

morale. Il sublime è silenzioso, serio e ci fa superare la vertigine che incute con la potenza del suo braccio; è un sentimento misto poiché si genera da un contrasto tra piacere e dolore. Ritorna, dunque, come in Kant, la separazione tra mondo sensibile e mondo intelligibile, tra l'essere umano come tale e l'essere umano come spirito.

La riflessione di Schiller non costituisce però la mera ripetizione delle considerazioni kantiane. In Schiller il sublime acquisisce una connotazione diversa: esso deve necessariamente coesistere con il bello. Il bello è certo espressione della libertà: non però di quella libertà che ci eleva al di sopra della potenza della natura e ci libera da ogni influsso corporeo, ma di quella libertà di cui godiamo come esseri umani all'interno della natura; ci sentiamo liberi nella bellezza poiché in essa le pulsioni sensibili si armonizzano con la legge della ragione. Ci sentiamo liberi nel sublime poiché gli impulsi sensibili non hanno alcun influsso sulla legislazione della ragione: lo spirito agisce qui come se non fosse sottoposto a nessun'altra legge se non alla propria.

Sebbene, però, sembri introdurre non solo una distinzione terminologica e concettuale, ma anche una rigida separazione tra i due sentimenti, in realtà Schiller non intende formulare una contrapposizione vera e propria, ma, pur nella considerazione delle differenze, mira all'unificazione. E ciò che gli permette di trovare un elemento comune è appunto l'idea della libertà come principio del mondo intelligibile; se, come Kant, Schiller afferma che bello e sublime sono entrambi espressione del soprasensibile, a differenza del suo maestro e anzi contro di lui egli vede nel sublime la necessaria integrazione del bello e, viceversa, nel bello l'imprescindibile complemento del sublime. Senza il bello, infatti, la nostra destinazione naturale sarebbe in eterno conflitto con la nostra destinazione razionale. Privi del sentimento del sublime, obliremmo la nostra dignità per seguire la bellezza; immersi nel rilassante e ininterrotto godimento rinunceremmo così al vigore del carattere e rimarremmo incatenati a questa forma casuale dell'essere, perdendo di vista la nostra destinazione immutabile e la nostra vera patria. Schiller conclude, quindi, che solo se il sublime si unisce al bello e solo se si educa la nostra ricettività per entrambi nella medesima misura, possiamo considerarci cittadini della natura pienamente realizzati senza per questo esserne schiavi e senza perdere il nostro diritto di cittadinanza nel mondo intelligibile.

Due sono i geni che la natura ci ha dato come compagni lungo il cammino della vita. Il primo, socievole e benevolo, con il suo lieto agire abbrevia il nostro viaggio faticoso e rende lievi le catene della necessità, guidandoci tra dilette e celie fino ai punti pericolosi in cui dobbiamo agire come puri spiriti e abbandonare tutto ciò che è corporeo: fino al riconoscimento della verità e all'esercizio del dovere. Qui ci lascia, giacché solo il mondo sensibile è il suo dominio, e la sua ala terrestre non può condurlo al di là di esso. Ed ecco che ora avanza il secondo, grave

e taciturno, e ci porta con il suo braccio possente al di là dell'abisso vertiginoso.

Nel primo genio riconosciamo il sentimento del bello, nel secondo quello del sublime. Certo il bello è già una manifestazione della libertà; ma non di quella che ci libera da ogni influenza della materia e ci eleva sopra la potenza della natura, bensì di quella che noi godiamo come uomini all'interno della natura. Nella bellezza ci sentiamo liberi, giacché gli istinti sensibili si armonizzano con la legge della ragione; nel sublime ci sentiamo liberi, giacché gli istinti sensibili non hanno alcun effetto sulla legislazione della ragione: qui infatti lo spirito agisce come se non fosse sottoposto ad altra legge che la propria.

Il sentimento del sublime è un sentimento composto. È una sintesi tra *un senso di pena*, che si manifesta al suo grado più alto come brivido, e un *senso di letizia*, che può ascendere sino all'entusiasmo e che, sebbene non sia propriamente piacere, viene di gran lunga preferito ad ogni piacere dalle anime sensibili. Questa unione di due sensazioni contrastanti in un unico sentimento prova la nostra autonomia morale in modo inconfutabile. Infatti, poiché è assolutamente impossibile che il medesimo oggetto si rapporti a noi in due modi opposti, ne consegue che *noi stessi ci troviamo con l'oggetto in due diverse relazioni*, e che quindi in noi devono trovarsi riunite due nature contrastanti, coinvolte in modo diametralmente divergente nella medesima rappresentazione. Mediante il sentimento del sublime sperimentiamo dunque che lo stato del nostro spirito non si conforma necessariamente allo stato della nostra costituzione sensibile, che le leggi della natura non sono necessariamente le nostre e che in noi esiste un fondamento autonomo, indipendente da ogni commozione sensibile. [...]

Alla pari del bello il sublime è largamente profuso in tutta la natura, e la facoltà di sentire l'uno e l'altro è insita in ogni uomo; ma il loro embrione si sviluppa diversamente e deve essere coltivato con l'aiuto dell'arte. Gli stessi fini della natura esigono che noi dapprima corriamo incontro al bello, quando ancora ci ritraiamo di fronte al sublime; la bellezza infatti è la protettrice dei nostri primi anni, e deve appunto condurci da un rozzo stato naturale verso la grazia. Tuttavia, sebbene la bellezza sia il nostro primo amore e la nostra facoltà di recepirla si dispieghi per prima, la natura ha fatto in modo che essa maturi più lentamente e attenda per il suo pieno sviluppo il perfezionamento dell'intelletto e del cuore. Se il gusto raggiungesse la sua piena maturità prima che il vero e il senso morale mettessero radici nel

nostro cuore, seguendo una via migliore di quella che passa attraverso il gusto, il mondo sensibile rimarrebbe eternamente il limite delle nostre aspirazioni. Noi non ne potremmo varcare i confini, né nella formulazione dei nostri concetti né nei nostri principi, e ciò che la forza dell'immaginazione non sarebbe in grado di cogliere, non potrebbe avere per noi neppure valore di realtà. Per buona sorte è già stabilito nell'ordine della natura che il gusto, pur fiorendo per primo, giunga alla sua maturazione dopo tutte le altre facoltà dello spirito. In questo intervallo ci sarà il tempo sufficiente per lasciar radicare una gran copia di concetti nella mente e una dovizia di principi nel cuore, e soprattutto per sviluppare dalla ragione la capacità di sentire ciò che è grande e sublime.

Sin quando l'uomo rimaneva un semplice schiavo della necessità fisica e non aveva ancora scoperto una via d'uscita dall'angusta cerchia dei suoi bisogni, non avvertendo nel suo animo l'alta libertà *demoniaca*, la natura *non comprensibile* poteva unicamente rammentargli i limiti della propria immaginazione e la natura *distruttrice* la propria impotenza fisica. Ed egli non poteva che ignorare la prima con timidezza e scostarsi con orrore dalla seconda. Ma non appena la libera riflessione gli crea un varco tra il cieco impeto delle forze della natura, e non appena scorge in questo fluire dei fenomeni un qualcosa di duraturo nel suo proprio essere, ecco che i violenti elementi naturali che lo circondano cominciano a parlare al suo cuore un ben diverso linguaggio: e il relativamente grande fuori di lui diventa lo specchio in cui contemplare l'assolutamente grande in se stesso. Privo di timore e con un brivido di piacere egli si avvicina ora ai fantasmi della sua fantasia e volutamente utilizza l'intera energia di questa facoltà per rappresentare l'infinito sensibile, al fine di provare la superiorità delle sue idee – quand'anche soccomba nella prova – su ciò che di più alto i sensi possono offrire, e nella forma più viva. Lo spettacolo di sconfinite lontananze e di altezze incalcolabili, il vasto oceano ai suoi piedi e il ben più grandioso oceano sopra di lui strappano il suo spirito all'angusta sfera del reale e alla soffocante prigionia della vita materiale. La semplice maestà della natura gli mostra un più alto criterio di giudizio e, circondato dalle sue forme grandiose, non tollera più la miseria del suo modo di pensare. Chissà quante idee luminose o decisioni eroiche, che nessuna cella di studio o salone mondano può aver generato, nacquero invece in una passeggiata da questo ardente scontro dell'animo con il grande spirito della natura – e forse è almeno in parte dovuto al troppo raro rapporto con

questo grande genio se il carattere degli abitanti delle città inclina così spesso al meschino, e si deforma e appassisce, mentre lo spirito del nomade rimane libero e aperto, come il firmamento sotto il quale si corica.

E non solo ciò che rimane irraggiungibile all'immaginazione, il sublime della quantità, ma anche ciò che non si lascia cogliere dall'intelletto, il *disordine*, può servire, non appena acquisti grandezza e si annunci come un'opera della natura (giacché altrimenti è disprezzabile), a una rappresentazione del sovrasensibile, spronando l'animo. Chi non indugia più volentieri nel geniale disordine di un paesaggio naturale piuttosto che nell'arida regolarità di un giardino alla francese? Chi non preferisce contemplare la meravigliosa lotta tra la fertilità e la distruzione nelle campagne siciliane, o rivolgere il suo sguardo alle selvagge cataratte e alle montagne nebbiose della Scozia, la grande natura di Ossian, piuttosto che contemplare la dura vittoria della pazienza sul più testardo degli elementi nella geometrica Olanda? Nessuno vorrà negare che nei pascoli della Batavia si provveda meglio alla natura materiale dell'uomo di quanto non accada sotto l'insidioso cratere del Vesuvio, e che l'intelletto, il quale tende a comprendere e a ordinare, trovi maggior soddisfazione in un orto simmetrico piuttosto che in un incolto paesaggio naturale. Ma l'uomo ha altre necessità oltre a quelle di vivere e di prosperare, e un'altra destinazione, oltre a quella di comprendere i fenomeni che lo circondano.

Ciò che al viaggiatore consapevole rende così attraente la stravaganza selvaggia della creazione fisica, dischiude a un animo entusiasta un piacere del tutto particolare, persino all'interno della pericolosa anarchia del mondo morale. Certo, chi illumini la grande casa della natura con l'esile fiamma dell'intelletto, e miri sempre a risolvere in armonia il suo audace disordine, non può sentirsi a suo agio in un mondo dove sembra regnare più il cieco caso che un piano previdente, e dove il più delle volte merito e fortuna sono in contrasto tra loro. Costui desidererà che il vasto processo del mondo sia ordinato come in ogni amministrazione oculata, e qualora sia privo di questa regolarità, come inevitabilmente ha da essere, non gli rimarrà altro che attendere da una futura esistenza e da un'altra natura quella soddisfazione che il tempo presente e il passato gli nega. Se egli invece rinuncia di buon grado a voler far confluire questo caos dei fenomeni privi di legge in un'unica unità della conoscenza, ecco che acquisterà abbondantemente da un'altra parte ciò che ha perduto da questa. E proprio quell'assoluta

mancanza di una relazione organica tra il caos dei fenomeni, che li fa apparire sproporzionati e inutilizzabili all'intelletto, il quale deve pur attenersi a questa forma di relazione, è ciò in cui la ragion pura scopre un simbolo tanto più calzante, giacché vede rappresentata in questa selvaggia libertà della natura la propria indipendenza dalle condizioni naturali. Infatti, quando si priva una serie di cose di ogni legame tra loro, si ottiene il concetto di indipendenza, il quale coincide in modo sorprendente con il concetto di libertà della ragion pura. La ragione dunque, in questa idea di libertà, che concepisce con i propri mezzi, riassume in unità di pensiero ciò che l'intelletto non può collegare in unità della conoscenza, sottomette in virtù di questa idea l'infinito accadere dei fenomeni e così afferma il suo potere sull'intelletto in quanto facoltà condizionata dai sensi. Ora, quando si rammenti il valore che per un essere razionale deve assumere il divenir cosciente della propria indipendenza dalle leggi della natura, si comprende perché uomini di una sublime disposizione d'animo possano sentirsi ricompensati, in virtù di questa idea di libertà a loro offerta, da ogni fallimento della conoscenza. La libertà, pur con tutte le sue contraddizioni morali e i suoi mali materiali, risulta essere per gli animi nobili uno spettacolo infinitamente più interessante di quanto lo siano il benessere e l'ordine privo di libertà, dove le pecore seguono sottomesse il pastore e la volontà sovrana si degrada a servizievole meccanismo di orologio. Quest'ultima condizione rende l'uomo un mero prodotto ingegnoso e un semplice fortunato cittadino della natura, mentre la libertà lo rende cittadino e coreggente di un ordine più alto, in cui è infinitamente più dignitoso occupare l'ultimo posto piuttosto che condurre le fila nel mondo materiale. [...]

La capacità di avvertire il sublime è dunque una delle più grandiose disposizioni della natura umana, che merita la nostra *stima* in virtù della sua origine dalla facoltà indipendente del pensiero e della volontà, così come merita il più completo sviluppo per l'influsso che esercita sull'uomo morale. Il bello si rende degno di merito al solo *uomo*, il sublime al *puro demone* che è in lui; e poiché la nostra destinazione consiste nel seguire il codice degli spiriti puri al di là di ogni barriera sensibile, così da perfezionare *l'educazione estetica* e ampliare la capacità di sentire del cuore umano anche oltre il mondo sensibile, in coerenza con la dimensione complessiva della nostra destinazione, è necessario che il sublime si accompagni al bello.

Senza il bello, tra la nostra destinazione naturale e la nostra destinazione razionale persisterebbe un eterno conflitto. Oltre all'assillo di rendere soddisfazione alla nostra *vocazione spirituale*, perderemmo la nostra *umanità* e, chiamati ogni istante ad allontanarci dal mondo sensibile, rimarremmo sempre stranieri nella sfera dell'agire a noi assegnata. Senza il sublime, la bellezza ci indurrebbe a dimenticare la nostra dignità. Nella rilassatezza di un incessante piacere rimarremmo privi del vigore nel *carattere* e, irrimediabilmente prigionieri di *questa accidentale forma dell'esistenza*, perderemmo di vista la nostra immodificabile destinazione e la nostra autentica patria. Solo quando il sublime si coniuga al bello e la nostra sensibilità è stata educata in pari misura per entrambi, siamo cittadini completi della natura, senza per questo divenire suoi schiavi, e senza perdere il nostro diritto di cittadinanza nel mondo intelligibile²⁰.

2.6. FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING. IL SUBLIME ETICO: LA RICONCILIAZIONE CON LA NATURA «TERRIBILE»*

Schelling, nel riflettere sul sublime naturale, ricalca la traccia kantiana di una duplice prospettiva di sublime naturale e sublime etico. Schelling è ben consapevole che nel caso del sublime naturale non si tratta di ritenere la natura finita realmente incommensurabile e infinita, quanto piuttosto di vedere soggettivamente nella natura il simbolo o la simulazione dell'infinito. Nel contesto della *Filosofia dell'arte*, egli ricorre all'immagine dello specchio per spiegare come la «vastità relativa» che sta sotto i nostri occhi si fa specchio della «vastità assoluta», dell'infinito in sé e per sé, che supera le possibilità umane di comprensione. Non è infatti con i mezzi dell'intuizione sensibile, ancora una volta, che si accede a questo livello superiore di contemplazione, ma con quelli dell'intuizione estetica propriamente detta.

L'effetto della contemplazione del sublime, sole nero dello spirito, orizzonte contraddittorio in cui la ragione non può orientarsi, ha per Schelling, che presuppone in quel «contemplare» una condizione intuitiva propria del genio, del poeta e del filosofo, un valore catartico e positivo. Il sublime «purifica l'anima liberandola dalla nuda sofferenza». Questo è ben esemplificato dall'arte tragica, che ricorre spesso nell'opera di Schelling, a testimoniare come il soggetto e l'oggetto arrivino a un punto di equivalenza o indifferenza, per usare un termine proprio della *Filosofia dell'Arte*, proprio nel momento in cui il

²⁰ I passi sono tratti da Schiller 1997, pp. 70-71; 74-78; 81.

* Nota di F. Viganò.

soggetto scappare o soccombe di fronte all'oggetto. L'eroe tragico nel momento della massima sofferenza e nel soccombere a un destino che non può essere sconfitto, sopportando la visione distruttiva di una natura che prende il sopravvento, trova la sua libertà e la sua riconciliazione con la natura stessa.

La valenza del sublime è in Schelling di tipo positivo ed è orientata alla riconciliazione con la natura che si propone al soggetto nei caratteri della sfida, dell'avversità e del pericolo che fa emergere la virtù (è il tema del sublime etico: l'eroe tragico deve soggiacere alle avversità naturali e deve riscattarsi in base alla forza di carattere). Ancora una volta prevale l'elemento della cultura sulla natura, che in Schelling, come nei romantici, è tuttavia concepita come un Tutto di cui l'uomo stesso è parte.

Spiegazione. La prima delle due unità quella ch'è in-formazione (Einbildung) dell'infinito nel finito, si manifesta nell'opera d'arte soprattutto come sublime; l'altra, quella ch'è in-formazione del finito nell'infinito, si manifesta soprattutto come bellezza

Ciò non può essere altrimenti provato se non mostrando che quanto viene unanimemente richiesto come condizione del sublime e del bello altro non è se non quanto affermato dalla nostra spiegazione. L'opinione è propriamente questa: dove la ricezione dell'infinito nel finito viene distinta come tale, dove quindi nel finito viene distinto l'infinito, l'oggetto in cui ciò avviene è giudicato sublime. Il sublime è sempre o natura o carattere morale (vedremo nel corso ulteriore della nostra indagine che l'essenza, la sostanza del sublime è sempre la stessa, e che a mutare è solo la forma). Il sublime in natura sussiste a sua volta in due modi diversi: «là dove ci si pari innanzi un oggetto sensibile che trascenda la nostra capacità di afferrarlo e incommensurabile rispetto ad essa, oppure là dove la nostra forza di esseri viventi si confronti con una forza naturale da cui resti come annichilita»²¹. Esempi del primo caso sono forniti da immani distese di rocce e di montagne di cui l'occhio non riesce a scorgere la vetta; la vastità dell'oceano circondata solo dal cielo; l'universo nella sua incommensurabilità: rispetto a tutto ciò ogni possibile misura umana risulta insufficiente. Il modo comune d'intendere quest'aspetto incommensurabile della natura è quello di concepirlo come l'infinito stesso. In realtà a questa concezione non è affatto connesso un sentimento del sublime, ma piuttosto di avvilitamento. Nulla d'infinito v'è nella vastità in quanto tale, ma solo in quanto essa è il riflesso

²¹ Questo e gli altri passi schilleriani citati sono tratti da Schiller 1801.

della vera infinitezza. L'intuizione del sublime si produce in effetti allorché l'intuizione sensibile risulta inadeguata alla vastità dell'oggetto sensibile, ed emerge allora il vero infinito di cui quell'infinito meramente sensibile diventa il simbolo. Il sublime è pertanto sotmissione del finito, che simula l'infinito, ad opera del vero infinito. Non v'è intuizione più perfetta dell'infinito di quella che si ha là dove il simbolo in cui esso viene intuito simula nella sua finitezza l'infinitezza. L'incommensurabilità della natura non può rammentare, «a chi la contempra ricorrendo unicamente ai sensi» (per servirvi qui delle parole di Schiller), che i limiti della sua capacità di apprendere, così come la terribilità della natura e delle sue incalcolabili forze distruttrici non può rammentargli che la sua impotenza. Nel caso egli ne avesse un'intuizione esclusivamente sensibile non gli resterebbe che ritrarsi, intimidito o terrificato, da questa grandiosa immagine che la natura offre di sé. Ma non appena egli s'innalza alla contemplazione assoluta, ecco l'infinito di un'intuizione superiore calarsi nel fluire di quei fenomeni e congiungersi all'immensità dell'intuizione sensibile come ad un suo semplice involucro.

Allora le masse indomite della natura che lo circondano prendono a trasformarglisi in un'intuizione affatto diversa, giacché la vastità relativa fuori di lui è ora solo lo specchio in cui scorge riflessa la vastità *assoluta*, l'infinito stesso in sé e per sé. Intenzionalmente egli ricorre ora alla facoltà d'intuire l'infinito in sé onde ad essa sotmettere l'infinito sensibile ridotto a mera forma, e percepire ancor più intensamente la superiorità delle sue idee persino su quanto di sommo la natura può offrire o rappresentare».

Quest'intuizione del sublime è, nonostante la sua affinità con la sfera ideale ed etica, un'intuizione «estetica», per usare qui, una volta tanto, questo termine. L'infinito è qui dominante, ma esso domina solo in quanto viene intuito nell'infinito sensibile, che è perciò a sua volta un finito.

Quest'intuizione del vero infinito nell'infinito della natura è la poesia che ogni uomo può praticare. Infatti è agli occhi del contemplante stesso che la relativa vastità della natura diventa sublime qualora quegli ne faccia il simbolo della vastità assoluta.

La neghittosità morale e intellettuale, la debolezza e la viltà del carattere rifugge da questi spettacoli grandiosi che le presentano

una immagine della sua nullità e spregevolezza. Il sublime della natura, così come quello della tragedia e dell'arte in generale, purifica l'anima liberandola dalla nuda sofferenza.

Come il coraggioso, nel momento stesso in cui tutte le forze della natura e del destino gli si avventano contro ostili, nel momento del supremo dolore, si ritrova massimamente libero e pieno d'una gioia ultraterrena che abbatte tutte le barriere della sofferenza, così anche chi riesca a sopportare la visione della terribilità e distruttività della natura, lo spaventoso spettacolo delle sue forze annientatrici, vede schiuderglisi l'intuizione assoluta, simile al sole quando fa breccia tra le nubi tempestose.

Difficilmente, in un'epoca di scarso carattere e di stentata forza d'animo qual è la nostra, potrebbe rinvenirsi un mezzo altrettanto universalmente capace di preservarci e purificarci da questi difetti quanto lo è quello costituito da codesto commercio con la sconfinata vastità della natura; difficilmente anche potrebbe rinvenirsi una fonte più ricca di pensieri magnanimi e di eroiche risoluzioni di quella costituita dal piacere sempre rinnovato prodotto dalla contemplazione della terribilità e dell'immensità che si offrono ai nostri sensi.

Sin qui abbiamo esaminato i due diversi tipi di sublime: quello in cui la natura risulta assolutamente vasta e infinita in virtù della sua estensione superiore alla nostra capacità di coglierla; e quello in cui risulta assolutamente vasta e infinita in virtù della sua forza superiore alla nostra forza fisica, sebbene, rispetto al vero infinito, la natura sia invece solo relativamente vasta e solo relativamente infinita ²².

2.7. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL. LA SUBLIMAZIONE DELLA SOSTANZA *

L'indicazione kantiana sul sublime, celata nel famoso motto che coniuga insieme il cielo stellato e la legge morale, è la concezione di due dimensioni incommensurabili che si rispecchiano l'una nell'altra e che trovano il punto di

²² I passi sono tratti da Schelling 1986, pp. 146-148.

* Nota di F. Viganò.

congiunzione di questo rispecchiamento nell'interiorità dell'uomo: nel tentativo umano di percorrere le vie dell'infinito, l'uomo si può spingere in due direzioni, volgere lo sguardo al cielo, nel tentativo di cogliere la destinazione razionale ultima del proprio genere, oppure guardare dentro di sé, riconoscendo nella presenza interiore della moralità uno spazio infinito paragonabile a quello esterno e fisico del cielo. Il rapporto che mette in parallelo le due dimensioni, cielo stellato e legge morale, è di tipo illusorio o di scambio vicendevole: la ragione, nella tensione a comprendere le idee, verifica l'effetto di «sproporzione», di tensione alla totalità e di impossibilità a conseguirla; a questo punto si genera un'oscillazione e un'attrazione negativa che caratterizza il sublime, che attrae e respinge al contempo, provocando quella forma di piacere negativo che è data dall'abbandono della «terra ferma» dell'intelletto per inoltrarsi nella contraddizione, e al contempo dal necessario costante ritorno all'intelletto alle categorie dell'esperienza. Non è tanto dunque la natura sensibile a essere incommensurabile, quanto l'effetto che essa genera nell'animo di chi giudica, è la ragione il luogo vero e proprio della sproporzione, dell'abisso che si apre nel tentativo di raggiungere la totalità e il non riuscirci. Così, per aggirare in un certo senso l'ostacolo, afferma Kant, la mente umana mette in atto un meccanismo di sostituzione, genera un equivoco salvifico: «Il sentimento dell'insufficienza del nostro potere a raggiungere un'idea *che per noi è legge, è la stima* [...] Sicché il sentimento del sublime della natura è un sentimento di stima per la nostra destinazione, che, con una specie di sostituzione (scambiando in stima per l'oggetto quella per l'idea dell'umanità nel nostro soggetto), attribuiamo ad un oggetto della natura, il quale ci rende quasi intuibile la superiorità della destinazione razionale delle nostre facoltà conoscitive, anche sul massimo potere della sensibilità»²³.

Lungi dall'abbandonare il campo e lasciare che la ragione subisca lo scacco del naufragio, incapace di misurarsi con l'infinito o con il regno negativo della contraddizione logica e ontologica, Kant indica nella legge morale, che è espressione della ragione e della cultura che contrastano il potere infinito della natura, la via d'accesso alla comprensione della sublimità, che nell'interiorità dell'uomo trova il suo specchio.

Questo richiamo a Kant consente di posizionare meglio Hegel nei riguardi del tema del sublime naturale, che non ha nell'*Estetica* una trattazione specifica. In un senso più generale il sublime naturale o la concezione della natura viene declinata dai romantici nei termini di una forte tensione, tipica di questi pensatori – ma non di Hegel in particolare – a riconoscere come superiore l'idea di una totalità omnicomprensiva in cui l'uomo è perfettamente integrato in un orizzonte comune di coappartenenza con la natura. La cosiddetta scissione tra uomo e natura, rappresentata dall'uscita dalla dimensione mitica dell'*aetas aurea*, ha gettato l'uomo in una situazione di non realizzazione e di incompiutezza che ha indotto a fare della tensione all'unità e al ricongiungimen-

²³ Kant 1987, § 27, pp. 106-107.

to con la dimensione naturale e originaria, il tema caratterizzante dei pensatori romantici, dei filosofi dell'idealismo – in particolare Schelling – e dei poeti di quest'epoca artistico-letteraria (un esempio esplicito è rappresentato dal notissimo frammento del poeta Hölderlin, *Urtheil und Sein* del 1794, che si focalizza proprio sul tema della scissione e dalla giovanile riflessione di Schelling sul mito).

Prevale dunque un atteggiamento duplice nei confronti della natura: da una parte essa è vista come la condizione originaria e armoniosa in cui l'uomo viveva in equilibrio con se stesso e con il mondo circostante (il tempo mitico), concezione supportata dalla teorica del buon selvaggio e dall'idea di una superiorità della natura sulla cultura; dall'altra parte esiste però la dimensione più oscura e misteriosa della natura, intesa come il luogo in cui la ragione umana sprofonda. In questa seconda accezione sono raccolti gli aspetti più tenebrosi della natura, nel senso letterale di aspetti non illuminati dalla ragione; la natura è qui interpretata come una condizione irrazionale, bestiale, in cui *natura* è condizione opposta alla ragione e alla cultura.

Hegel, come Kant stesso, è tra i più fieri sostenitori di una visione a tutto favore della cultura e si schiera contro ogni tentazione di regressione a quella condizione di immediatezza originaria che è per lui il simbolo di un non progresso. La sua dialettica va interpretata come il paradigma della «mediazione», che si contrappone all'«immediato» della natura. Non Pan ma Cerere, la divinità che si trasforma, simbolo della fatica e del continuo mediare attraverso elementi differenti tra loro, costituisce per Hegel la divinità simbolo. La comprensione del sublime hegeliano deve essere ricondotta e confrontata da un lato con la visione kantiana che fa prevalere la via della morale e che, a giudizio di Hegel, mette in atto un *escamotage* che proietta la sublimità all'interno della soggettività; dall'altro con la concezione tipica dei romantici di un universo chiuso e perfetto nella sua Unitotalità. A queste due visioni Hegel contrappone un universo fatto di elementi discordi e in costante rapporto dialettico e dinamico tra di loro. Se il sublime naturale, nelle sue diverse declinazioni, come estensione incommensurabile, come dimensione che esercita un fascino negativo, come generale condizione ineffabile per i mezzi della ragione conduce a una posizione di scacco della ragione, si può ritenere che Hegel non accetti lo scacco e che rilanci la sfida della concettualizzazione dialettica, come metodo per dare forma e orientamento al pensiero dell'uomo all'interno dell'universo infinito²⁴.

In questo senso Hegel corregge l'interpretazione del panteismo, che deve essere inteso come una visione del *tutto* come «l'unico sostanziale che è, sì, immanente nelle singolarità, ma è contemporaneamente astrazione dalla singo-

²⁴ Il poeta Hölderlin, compagno di studi di Hegel, conosceva e condivideva con il filosofo questo tipo di riflessioni sui paradossi dell'infinito e sulle potenzialità umane di comprenderlo. Si ricordi l'esergo dell'*Iperione*, che ricalca un epitaffio di Ignazio di Loyola: «Non corceri maximo, contineri minimo, divinum est».

larità e dalla sua realtà empirica»²⁵. Il sublime, ribadisce Hegel collocando il concetto nella sezione dell'*Estetica* dedicata alla simbolica, deve essere colto attraverso l'astrazione dal particolare, attraverso la *sublimazione della sostanza* stessa, che, come indicano i panteismi di matrice orientale (cfr. *supra*) che concepiscono una completa immanenza di divinità e mondo delle singolarità, finisce per trascendere le singolarità stesse e le dimensioni accidentali a esse connesse, offrendo alla comprensione una sorta di catena di successive trasformazioni o «sublimazioni» della sostanza. Così se nell'arte il mezzo per esprimere il sublime risulta essere la poesia, a discapito delle arti figurative, che non possono «dar forma» all'assoluto, nell'ambito della natura, per quanto non specificamente tematizzata, prevale la concezione razionale volta all'identificazione del sostanziale o dello spirituale come condizione totalmente autonoma nei confronti della finitezza.

La prima purificazione radicale e la prima esplicita separazione fra ciò che è in sé e per sé e la presenza sensibile, cioè la singolarità empirica dell'esterno, va cercata nella *sublimità*, che innalza l'assoluto oltre ogni esistenza immediata, realizzando così la liberazione dapprima astratta, che è nondimeno la base dello spirituale. Infatti il significato così sublimato non è ancora concepito come spiritualità concreta, ma tuttavia è considerato come l'interno in sé essente e poggiate, incapace per sua natura di trovare la sua vera espressione in fenomeni finiti.

Kant ha fatto una distinzione molto interessante fra bello e sublime, e quel che egli ha detto nella prima parte della *Critica del Giudizio* (par. 20 e sgg.) conserva sempre il suo interesse, nonostante ogni prolissità e la riduzione, posta a base, di tutte le determinazioni al soggettivo, alle facoltà dell'animo, l'immaginazione, la ragione, ecc. Questa riduzione deve essere ritenuta esatta nel suo principio generale in rapporto a *quel* lato per cui la sublimità, come dice Kant, è contenuta non nelle cose della natura ma solo nel nostro animo, inquantoché noi siamo coscienti della nostra superiorità sulla natura in noi e quindi anche fuori di noi. È in questo senso che Kant dice: «il sublime vero e proprio non può essere contenuto in nessuna forma sensibile, ma riguarda solo idee della ragione, che pur non potendo avere una rappresentazione loro adeguata, sono sollecitate e chiamate nell'animo proprio da questa inadeguatezza che può es-

²⁵ Hegel 1963, p. 482.

sere sensibilmente rappresentata»²⁶. Il sublime in generale è il tentativo di esprimere l'infinito senza trovare nel regno dei fenomeni un oggetto che si mostri adeguato a questa rappresentazione. L'infinito, proprio perché è per sé posto fuori dell'intero complesso dell'oggettività e interiorizzato come significato invisibile e privo di forma, rimane inesprimibile nella sua infinità e superiore ad ogni espressione per mezzo del finito. [...]

Questo dar forma, che viene a sua volta annullato da ciò che esso espone, di modo che l'esposizione del contenuto si mostra al contempo un superamento dell'espone, costituisce la *sublimità*. Per questo noi non porremo la sublimità, come ha fatto Kant, nella semplice soggettività dell'animo e delle sue idee razionali, ma la dobbiamo concepire fondata nell'unica sostanza assoluta come il contenuto da rappresentare²⁷.

2.8. ARTHUR SCHOPENHAUER. IL SUBLIME È MIA RAPPRESENTAZIONE *

La riflessione sul sublime riveste un ruolo di fondamentale e primaria importanza nel *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer (1788-1860). La struttura generale del discorso svolto nel *Mondo* non prevede, infatti, una distinzione tra bello e sublime tale che la loro funzione possa essere interpretata come fondata su elementi completamente diversi; bello e sublime sono unificati grazie al concetto della contemplazione delle idee e della liberazione dalla volontà; inoltre, è necessario porre l'accento sul fatto che tra bello e sublime nell'arte e bello e sublime naturale Schopenhauer non stabilisce alcuna netta distinzione: ciò che vale per l'arte vale anche per la natura.

La comprensione delle pagine sul sublime presuppone la conoscenza della differenza tra rappresentazione e cosa in sé. Nel primo libro dell'opera, il mondo è esaminato in quanto oggetto di conoscenza, il cui fondamento è il nesso causale; proprio nel nesso causale è però insito il riferimento a un dato ignoto; il problema che si pone è allora come realizzare il passaggio a esso; esprimendosi kantianamente, l'autore si chiede come si possa oltrepassare il fenomeno per raggiungere la cosa in sé. Schopenhauer trova una via di uscita quando teorizza che l'essere umano non è un'alata testa d'angelo priva di cor-

²⁶ Kant 1994, § 23, p. 93.

²⁷ I passi sono tratti da Hegel 1963, pp. 478-481.

* Nota di P. Giordanetti.

po, non è solo il soggetto della conoscenza del mondo come rappresentazione, ma è costituito anche dal legame con il corpo, il quale, nella sfera della conoscenza, assolve la funzione di offrire il materiale su cui l'intelletto si fonda. Il corpo, però, può essere osservato e valutato anche da un altro angolo visuale, diverso rispetto a quello della conoscenza: esso non è solo oggetto fra oggetti, non è dato solo come rappresentazione intuitiva dell'intelletto, ma si manifesta a ognuno, attraverso i suoi atti, come volontà. Al soggetto conoscente, che deve la sua individuazione, il suo essere individuo, all'identità con il proprio corpo, il corpo stesso è dato in due diversi modi: sia come rappresentazione intuitiva dell'intelletto, come oggetto fra altri oggetti, sottostante alle loro leggi, sia come «volontà», che ognuno può conoscere in modo non mediato: ogni atto reale della volontà di ogni individuo è sempre necessariamente anche un movimento del suo corpo²⁸. Il corpo permette, dunque, all'individuo di conoscere in se stesso l'essenza metafisica del mondo: la volontà è desiderio che continuamente si rinnova, desiderio struggente che non ha meta, e dunque insoddisfazione; non è che dolore che non ha mai fine. Il piacere non ha, in questa concezione, uno *status* positivo; può essere definito solo momentanea liberazione dal dolore incessante causato dalla volontà. Solo il dolore ha, quindi, una realtà originaria e fondante. Che esso preceda il piacere non è una semplice e mera constatazione empirica ricavata da un'indagine psicologica sulla mente umana, ma è un'affermazione sulla struttura metafisica del mondo, che diventa anche il fondamento della compassione, unico movente dell'azione morale.

La storia, la scienza della natura, la matematica, che costituiscono nel loro insieme la scienza, non oltrepassano la cerchia dei fenomeni, delle loro leggi, e delle loro relazioni²⁹; esse non contemplanò il vero essenziale del mondo, il quale sussiste al di fuori e indipendentemente da ogni relazione, non essendo soggetto ad alcun cambiamento e presentandosi come vera sostanza dei fenomeni che permane identica in ogni tempo. Concordando con Platone, Schopenhauer attribuisce realtà vera solo alle idee; alle cose nello spazio e nel tempo, oggetto delle scienze, a ciò che l'individuo ritiene essere il mondo reale riconosce solo lo *status* di apparenza e sogno. L'essenza è per Schopenhauer la volontà; essa si oggettiva in idee eterne che rappresentano tutto ciò che vi è di essenziale e di permanente in tutti i fenomeni; si dà un solo tipo di conoscenza il quale possa concepire con la contemplazione pura e riprodurre mediante diversi tipi di materia le idee: la contemplazione del bello e del sublime sia nella natura sia nell'arte.

Schopenhauer si propone ora di esaminare la «natura intima di questa impressione» prescindendo sia da considerazioni morali, sia da ipostasi che hanno la loro origine nella filosofia scolastica e sono riprese da Kant quando pone a fondamento del sublime il soprasensibile. Il sublime trova la propria origine

²⁸ Cfr. Schopenhauer 1969, p. 138.

²⁹ *Ibid.*, p. 223.

nella consapevolezza che la volontà è stata annichilita e che il nulla stesso non esiste se non nella nostra rappresentazione, essendo solo modificazione del soggetto eterno della conoscenza pura. Infatti, non appena la volontà e la sua individualità siano state superate e dimenticate, non appena il mondo in tutta la sua infinità e potenza sia sprofondato nel nulla, affiora non un'ipostasi della metafisica dogmatica, ma il soggetto eterno della conoscenza pura: esso è sostegno necessario e condizione *sine qua non* di tutti i mondi e di tutti i tempi. Si può dunque provare il sublime solo qualora si abbia raggiunto perfetta comprensione del principio: «il mondo è mia rappresentazione»? In realtà, afferma Schopenhauer, ciò non è necessario: colui che prova il sentimento del sublime non compie effettivamente simili riflessioni, ma avverte tuttavia con consapevolezza la propria unità profonda e inscindibile con il mondo.

Se ora proprio quegli oggetti, le cui forme significative invitano alla loro contemplazione, sono in relazione d'ostilità con la volontà umana in generale, quale si rappresenta nella sua oggettività, ovvero nel corpo umano; se tali oggetti le sono funesti, la minacciano con una strapotenza in grado di vincere ogni resistenza o la riducono al nulla con la loro smisurata grandezza; se, nonostante tutto ciò, lo spettatore non pone attenzione a questa relazione ostile con la sua volontà ma, al contrario, benché recepisca e riconosca tale relazione, ne fa coscientemente astrazione, strappandosi con violenza dalla sua volontà e dalle sue relazioni per abbandonarsi tutto alla conoscenza; se, in qualità di soggetto conoscente puro e libero da ogni volontà, contempla con calma serena oggetti che, per loro natura, sono quanto mai lontani dalla volontà, limitandosi a concepire le idee, estranee a ogni relazione; se lo spettatore si trattiene quindi con piacere in tale contemplazione e se, infine, in conseguenza di tale atteggiamento, si eleva al di sopra di se stesso, della sua persona, della sua volontà, al di sopra di ogni volontà, allora davvero il sentimento che lo riempie sarà il sentimento del *sublime*. Il soggetto è allora in uno stato di elevazione, e per questo motivo si definisce *sublime* anche l'oggetto che provoca questo stato. Ciò che distingue il sentimento del sublime da quello del bello è dunque quanto segue: in presenza del bello, la conoscenza pura trionfa senza lotta, poiché la bellezza dell'oggetto, cioè la sua proprietà di facilitare la conoscenza dell'idea, rimuove senza contrasto, e quindi a nostra insaputa, la volontà e la conoscenza delle relazioni che è completamente soggetta alla volontà stessa; la coscienza rimane in qualità di soggetto conoscente puro, e della volontà non sopravvive neppure

il ricordo. Al contrario, in presenza del sublime, questo stato di conoscenza pura è conquistato in virtù di un atto cosciente e violento di liberazione dalle relazioni dell'oggetto che sappiamo sfavorevoli alla nostra volontà, in virtù di un'elevazione libera e accompagnata dalla coscienza al di sopra della volontà e del tipo di conoscenza che vi si riferisce. Tale elevazione deve essere non solo conquistata, ma anche conservata coscientemente ed è perciò accompagnata da una costante reminiscenza della volontà, non però di una volontà particolare o individuale come il timore o il desiderio, ma della volontà umana in generale, quale si trova espressa, nella sua oggettività, nel corpo umano. Se, per effetto di una vera afflizione dell'individuo o di un pericolo che gli provenga dall'oggetto, un atto volontario reale e particolare si manifestasse alla coscienza, immediatamente la volontà individuale, realmente colpita, riprenderebbe il sopravvento; la serena contemplazione diverrebbe impossibile, l'impressione del sublime andrebbe perduta e cederebbe il passo all'angoscia, in cui lo sforzo di salvarsi dell'individuo metterebbe in fuga ogni altro pensiero. Alcuni esempi gioveranno non poco a chiarire questa teoria del sublime estetico e a metterla in evidenza fuori di ogni dubbio; tali esempi serviranno al tempo stesso a mostrare i vari gradi del sentimento del sublime. Poiché il sentimento del sublime è tutt'uno con quello del bello nella sua determinazione fondamentale, cioè nella contemplazione pura, libera da ogni volontà, come nella conoscenza, che ne deriva necessariamente, delle idee indipendenti da ogni relazione determinata dal principio di ragione, e poiché il sublime si distingue dal bello soltanto per una condizione aggiunta, consistente nell'elevarsi al di sopra della relazione ostile alla volontà, riconosciuta nell'oggetto, ne derivano numerosi gradi del sublime, anzi numerose transizioni dal bello al sublime, a seconda che la condizione aggiunta sia forte, distinta, incalzante, vicina, oppure debole, lontana e appena percettibile. Credo più conveniente per l'esposizione iniziare la serie degli esempi da queste transizioni, con i gradi più deboli dell'impressione del sublime; tuttavia, coloro che non hanno una sensibilità estetica ben sviluppata, né una fantasia molto viva, non comprenderanno che gli esempi ulteriori, in cui mostro i gradi più alti e spiccati di questa impressione; i lettori di questa categoria faranno bene ad attenersi a tali esempi e a non occuparsi dei primi.

Come l'uomo è al tempo stesso impetuoso e oscuro impulso

della volontà (il polo dei genitali come punto cruciale) e soggetto puro, eterno, libero e sereno di conoscenza (il polo del cervello), così, per un analogo contrasto, il sole è da una parte sorgente di *luce*, condizione del più alto grado di conoscenza, e quindi anche della più gradita tra le cose, dall'altra sorgente di *calore*, condizione prima della vita, cioè di ogni fenomeno della volontà considerata nei suoi gradi superiori. La luce, per la conoscenza, è dunque ciò che il calore è per la volontà. La luce è il più fulgido diamante nella corona della bellezza ed esercita l'influsso più decisivo nella conoscenza di ogni cosa bella; la sua presenza è in generale condizione indispensabile; se posta in situazione favorevole, è in grado d'aumentare ulteriormente la bellezza della cosa più bella. La luce ha tale capacità d'aumentare la bellezza soprattutto nell'architettura, ma col suo concorso anche la cosa più insignificante può peraltro diventare un oggetto bellissimo. Supponiamo di vedere nel cuore dell'inverno, quando la natura è tutta irrigidita e il sole non sorge mai alto, i raggi solari riflessi da massi rocciosi: essi illuminano, ma non riscaldano, e quindi favoriscono soltanto la conoscenza pura, non la volontà; la visione del bell'effetto della luce su questi massi ci trasporta, al pari di ogni cosa bella, nello stato della conoscenza pura; tuttavia il lieve ricordo che questi raggi mancano di calore, quindi di principio vivificante, esige una certa elevazione al di sopra dell'interesse della volontà, richiede un lieve sforzo per persistere nella conoscenza pura e nell'astensione da ogni volizione, e proprio per questo è un passaggio dal sentimento del bello a quello del sublime. È il soffio più lieve di sublime nel bello, che qui si manifesta anch'esso in grado minimo. Un altro esempio quasi altrettanto tenue è il seguente.

Immaginiamo di essere in una regione solitaria, il cui orizzonte è infinito, sotto un cielo completamente sgombro di nubi; piante e alberi sono immersi in un'atmosfera perfettamente immobile: nessun animale, nessun uomo, non acque correnti, e dappertutto il più profondo silenzio; il paesaggio è come un invito al raccoglimento, alla contemplazione, all'oblio più completo della volontà e delle sue miserie. Ma ciò appunto conferisce a questo paesaggio, in cui regnano solo solitudine e quiete, una tinta di sublime. Infatti, siccome la volontà, sempre avida di desiderio e di possesso, non vi trova alcun oggetto favorevole o sfavorevole, non resta qui che lo stato di contemplazione pura, e chi non ne è capace rimane con sua vergogna e umiliazione condannato al vuoto di una volontà priva di oc-

cupazione e al tormento della noia. Questo paesaggio è un criterio di misura del nostro valore intellettuale, per il quale il grado maggiore o minore della nostra capacità di sopportare o amare la solitudine è un'eccellente pietra di paragone. Il paesaggio descritto ci offre dunque un esempio del sublime, benché al suo grado inferiore; infatti, allo stato di conoscenza pura, calma e autosufficiente, si mescola qui, per contrasto, il ricordo di una volontà mai autosufficiente, sempre misera, sempre tormentata dal bisogno di spingersi innanzi. Questo è il genere di sublime che si ammira nello spettacolo delle immense praterie all'interno dell'America del Nord.

Cerchiamo d'immaginarci ora una tale contrada spoglia di ogni vegetazione, tale che non vi si vedano che nude rocce: la volontà proverà ben presto un senso di angoscia per l'assenza assoluta di tutta la natura organica necessaria alla nostra sussistenza, il deserto assumerà un aspetto terribile, e in esso il nostro stato d'animo diverrà più tragico, l'elevazione allo stato della conoscenza pura avverrà con un violento distacco dagli interessi della volontà; per tutto il tempo in cui persisteremo in tale stato, il sentimento del sublime si manifesterà in modo evidente.

In grado ancora superiore lo può suscitare la scena seguente. La natura è in tempestosa agitazione: una luce fiavole e tetra traspare dalle nubi nere e minacciose; rocce immani e nude, a picco, ci rinserrano e chiudono l'orizzonte; le acque spumeggiano furiose a torrenti; dappertutto deserto: non si ode che il gemito del vento sibilante attraverso le gole rocciose. La nostra dipendenza, la nostra lotta con la natura nemica, l'annullamento della nostra volontà ci sono qui rivelati per diretta intuizione; ma finché l'angoscia personale non prende il sopravvento, finché noi perseveriamo nella contemplazione estetica, è il soggetto conoscente puro che volge il suo sguardo tranquillo su questa lotta della natura, e su questa immagine della volontà vinta: impassibile e indifferente (*unconcerned*), egli, negli stessi oggetti che minacciano e spaventano la volontà, non scorge altro che le idee. Proprio in questo contrasto consiste il sentimento del sublime.

Ma più potente ancora è l'impressione quando la lotta degli elementi scatenati si compie nella sua grandezza sotto i nostri occhi; quando, ad esempio, una cateratta che si precipita con il suo frastuono infernale ci impedisce di udire la nostra stessa voce; o anche di fronte allo spettacolo del mare immenso agitato dalla tempesta,

quando onde altissime si formano e poi si inabissano, si frangono con violenza contro le rocce che svettano a picco sulla spiaggia e lanciano al cielo le loro spume; la tempesta urla, il mare mugge; i lampi solcano l'aria squarciando le nuvole nere e il rombo del tuono sovrasta completamente quello della tempesta e del mare. Nello spettatore imperturbabile la duplicità della coscienza acquisisce suprema evidenza: egli si riconosce come individuo, come fragile fenomeno della volontà, che può essere annientato dalla minima violenza degli elementi, impotente contro la strapotente natura, soggetto a ogni dipendenza, gingillo del caso, atomo evanescente di fronte a forze gigantesche, immani; ma al tempo stesso ha coscienza di sé come soggetto di conoscenza eterno e sereno che, come condizione di ogni oggetto, è il fulcro di questo intero mondo, mentre la lotta terribile della natura non è che sua rappresentazione ed egli è assorto nella tranquilla contemplazione delle idee, libero ed estraneo a ogni volontà e a ogni miseria. È questo il culmine dell'impressione del sublime. Qui la produce lo spettacolo di una forza che, incomparabilmente superiore all'individuo, minaccia di annientarlo.

Questa impressione si può produrre in modo ben diverso in presenza di una mera quantità di spazio o di tempo, la cui incommensurabilità renda l'individuo piccolo sino ad annientarlo. Possiamo chiamare sublime dinamico il primo, sublime matematico il secondo, conservando così la terminologia e la corretta suddivisione di Kant, dal quale peraltro prendiamo completamente le distanze nella spiegazione dell'intima essenza di questa impressione, non concedendo noi spazio a considerazioni morali, né a ipostasi tratte dalla filosofia scolastica. Quando ci perdiamo a contemplare l'infinità dell'universo nello spazio e nel tempo, e meditiamo sui mille e mille secoli passati e futuri, oppure quando il cielo stellato ci scopre alla vista la realtà di innumerevoli mondi, e la nostra coscienza è pervasa dall'immensità dell'universo, ci sentiamo infinitamente piccoli; come individui, come corpi animati, e come fenomeni passeggeri della volontà abbiamo la coscienza di svanire e di dissolverci nel nulla come una goccia nell'oceano. Ma al tempo stesso, contro questo fantasma del nostro nulla, contro un'impossibilità così menzognera, si eleva in noi la coscienza immediata che tutti questi mondi non esistono che nella nostra rappresentazione, e non sono che modificazioni del soggetto eterno della conoscenza pura; che tale soggetto è proprio quello che noi avvertiamo d'essere non appena

dimentichiamo la nostra individualità; e che quindi noi siamo il sostegno necessario e la condizione necessaria di tutti i mondi e di tutti i tempi. La grandezza del mondo, che prima ci turbava, ora riposa serena in noi: la nostra dipendenza da essa è sostituita dalla sua dipendenza da noi. Tutto ciò non si manifesta però immediatamente alla riflessione, ma si mostra come una coscienza, che si avverte appena, che in un certo senso (che la filosofia sola può precisare) siamo tutt'uno col mondo, e che quindi la sua incommensurabilità non ci abbatte, ma ci risollewa. È questo il sentimento cosciente di ciò che le *Upanisad* dei *Veda* esprimono ripetutamente in forme così varie, soprattutto nel detto già citato sopra: «Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est» (*Oupnek'bat*, vol. I, p. 122). C'è qui un'elevazione al disopra della propria individualità: è il sentimento del sublime³⁰.

2.9. NEIL HERTZ. IL SUBLIME EDIPICO *

Ancora una volta, la riflessione che si snoda attorno ad alcuni tra i cardini del pensiero novecentesco muove da origini sensibilmente più antiche – da Kant, innanzitutto, e dalla parabola settecentesca e ottocentesca, in ogni caso. Così, se al centro dell'attenzione c'è il tentativo di intrecciare una relazione tra il tema del sublime e il paradigma interpretativo offerto da Freud e dalla psicanalisi, la sorgente di ispirazione è ancora l'*Analitica del sublime* di Kant – che, in particolare, articola il sublime declinandolo ora in connessione alla *Critica della ragion pura* (il sublime matematico), ora in connessione alla *Critica della ragion pratica* (il sublime dinamico). Rinvii al problema cognitivo, nel primo caso, e al problema etico, nel secondo caso – ma non soltanto, come si avrà modo di osservare. Poiché ciò che, a ogni modo, il tema del sublime pare evocare è l'intima relazione tra esperienza sublime e questione morale – ovvero, la condizione, del tutto speciale, attraverso cui l'uomo coglie la propria destinazione sovrasensibile.

In questo caso, Hertz considera e discute la posizione di Weiskel, dopo un esame di alcuni tra i nodi attraverso cui si articola l'*Analitica del sublime* – che costituisce, anche per Weiskel, l'orizzonte da cui prendere avvio. L'attenzione si focalizza, in particolare, sul sublime matematico – che registra, in primo

³⁰ I passi sono tratti da Schopenhauer 1990, vol. 1, § 39, pp. 295-302. Tr. it. di P. Giordanetti.

* Nota di S. Chiodo.

luogo, una vera e propria sospensione delle facoltà vitali, un preoccupante impedimento dell'attitudine cognitiva di fronte alla necessità di comprendere una totalità vasta, riconducendola a unità. La *défaillance* della normale attività mentale riserva, d'altro canto, una conclusione compensativa: la totalità, pur eccezionalmente vasta, è in verità colta. Per una via che coinvolge le attitudini emotive, il proposito è ugualmente raggiunto – l'unità è afferrata, pur a seguito di una tensione certamente drammatica. È così che il sublime matematico – alle prese con la propria inadempienza cognitiva, per così dire – svela connessioni significative con la questione etica: anche in questo caso, di fronte a una totalità altrimenti incomprensibile, è la ragione, in ultimo, a farsi garante della destinazione sovrasensibile dell'uomo, finalmente accessibile. La *défaillance* della cognitività – e della facoltà di immaginazione, con essa – è compensata dall'esaltazione etica a opera della ragione. Il collasso è necessario, si direbbe, per l'acquisizione di un traguardo ancor più significativo, che ha a che fare con la rilevanza della propria moralità.

Scacco di alcune facoltà ed esaltazione di altre – o, meglio ancora, scacco di un'attitudine *per* esaltarne un'altra. Un po' quel che accade, suggerisce Weiskel, alle prese con il complesso edipico su cui ragiona Freud: il sublime sintetizza e, quindi, ristabilisce il complesso di Edipo, con la ragione kantiana che riveste il ruolo di superego, attraverso un atto di sublimazione, un'identificazione con il padre assunto a modello. Semplificando, la ragione – che richiede il sacrificio dell'immaginazione per affermare il proprio ruolo di dominio – ricorderebbe da vicino l'azione che il superego esercita, normativamente e in una condizione di necessità perentoria, sul sé. Così, il tentativo – esemplificato ricorrendo a un'ipotesi applicativa definita e circoscritta – è precisamente quello di condurre Kant all'interno di una metapsicologia d'ispirazione freudiana. Lasciando il dubbio – come frequentemente accade con operazioni di questo genere – che l'intervento di traduzione si regga in virtù di un esercizio di consolidata esperienza tecnica più che su una reale rilevanza filosofica degli intenti e degli esiti.

Del resto, pur scatenando la delusione di Hertz, quel che fa, infine, Weiskel sembra retrocedere a una posizione più morbidamente problematica – interrogandosi sulla pertinenza dell'operazione suggerita in relazione, quantomeno, al dubbio che il fondamento su cui viene edificata altro non sia che un'eccessiva accondiscendenza alla semplificazione. E, in quest'ultimo caso, se il dubbio possedesse effettive ragioni, diffidare dagli esiti, pur coloriti e tecnicamente ineccepibili, potrebbe essere cosa ancor più lucida.

In accordo con Kant, esiste una declinazione del sublime – che Kant chiama sublime matematico – che sorge dal totale esaurimento cognitivo, in cui la mente è bloccata non a causa della minaccia di una forza travolgente, ma a causa della paura di perdere la facoltà di enumerare o di essere ridotta a nient'altro che a enumerare –

questo, quest'altro e quest'altro ancora – senza la speranza di poter ricondurre lunghe serie di elementi sparpagliati sotto una parvenza di un'unità concettuale. Kant descrive una pausa dolorosa – «un momentaneo impedimento delle forze vitali» – seguita da un positivo momento compensatorio: l'esaltazione della mente nelle sue facoltà mentali, nella sua abilità di pensare a una totalità che non può essere colta attraverso i sensi³¹. Esemplificando, Kant allude allo «sbigottimento, o [a] quella specie di imbarazzo che, come si racconta, coglie lo spettatore che entra per la prima volta nella chiesa di San Pietro a Roma»³², ma non occorre andare a Roma per provare sbigottimento o imbarazzo. Ci sono occasioni, disponibili in abbondanza, ben più vicine. Gli studiosi di letteratura non hanno che da attingere all'attuale panorama intellettuale per cercare di determinare che cosa imparare dai linguisti, dai filosofi, dagli psicanalisti o dagli economisti politici al fine di indagare il sovraccarico mentale a cui s'è dato cenno ed eventualmente il momentaneo impedimento delle forze vitali. È difficile riflettere sulla letteratura senza volgersi a considerare qualcosa di più certo o di più confuso rispetto a ciò che un individuo realmente sente. In circostanze del genere, qualcuno osserva che il sublime matematico, a proposito di un aspetto della relazione tra confusione e certezza, è in grado di dare indicazioni utili. In particolare, può rivelarsi proficuo esaminare lo stato di blocco – l'«impedimento delle forze vitali» – per considerare il ruolo che, sia nel diciottesimo sia nel diciannovesimo secolo, esercita il sublime, e per riflettere sul fascino che ancora pare esercitare sugli storici e sui teorici della letteratura contemporanei. [...]

Tenterò, a questo punto, di analizzare un po' più da vicino l'*Analitica del sublime* di Kant, questa volta in relazione all'opera di Thomas Weiskel. È la riflessione di Weiskel a far emergere che il linguaggio poetico e filosofico adottato nei più significativi contributi sul sublime potrebbe indurre a considerare due paradigmi interpretativi, pur tra loro piuttosto distanti, del ventesimo secolo – quello della psicanalisi e quello degli studi semiologici di Saussure, Jakobson e Barthes. La profonda sensibilità con cui Weiskel si accosta alla poesia, unita alla costanza e alla lucidità con cui elabora le

³¹ Kant 1999, pp. 80-81.

³² *Ibid.*, p. 88.

complesse argomentazioni edificate, rende il suo studio particolarmente ostico da citare o riassumere, ma il mio personale intendimento del sublime mi obbliga a far uso di termini affini, almeno in qualche caso, per interrogare la questione a proposito di alcuni particolari punti e per esplorare le modalità attraverso cui si colloca in relazione alla propria materia. Dovrei concentrarmi soprattutto sulle sue osservazioni attorno al sublime matematico e, in particolare, sul suo tentativo di condurre Kant all'interno dell'orizzonte interpretativo della metapsicologia freudiana.

In parte per soddisfare le necessità interne alla filosofia critica, in parte per rispondere a una sensibile differenza che si rintraccia nell'esperienza del sublime, Kant divide la propria riflessione sul tema in due sezioni, a seconda che il sentimento sia generato dal confronto della mente con una forza naturale travolgente (questo è il sublime dinamico – il sublime delle cascate, degli uragani, dei terremoti e di cose di questo genere) o, viceversa, dalle interferenze dell'attività cognitiva descritte nella prima sezione di questo saggio. Quest'ultima nozione rinvia al sublime della grandezza – il sublime matematico – e si presenta attraverso una modalità di questo genere, che Kant descrive: «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»³³. Questo è il sublime intellettuale (che Weiskel chiama, adeguatamente, sublime del lettore o sublime ermeneutico). Kant sembra imparziale riflettendo a proposito di ambedue le declinazioni del sublime. Non tenta di subordinare l'una all'altra – piuttosto, colloca ciascuna delle due in una relazione di ramificazione simmetrica all'intero sistema complessivo. Il sublime matematico è associato alla cognizione e, quindi, all'orizzonte epistemologico della *Critica della ragion pura*. Il sublime dinamico, poiché ha a che fare con la percezione degli uomini della loro «destinazione spirituale», è ricondotto a ciò che Kant chiama facoltà di desiderare – e, quindi, alle questioni etiche della seconda *Critica*. Ma qui si introduce un importante dettaglio: anche il sublime matematico, si aggiunge, condivide qualche elemento in comune con l'etica. Poiché, nel momento in cui Kant presenta questa dinamica di col-

³³ *Ibid.*

lasso e di compensazione, la «soddisfazione emotiva» a cui si appella altro non è che un effetto del fatto che ciò che l'immaginazione non è stata in grado di ricondurre a unità (l'infinito o la pluralità indefinita) può nondimeno essere pensato come tale, e del fatto che l'agente di questa attività di pensiero, la ragione, deve perciò essere garante della «destinazione sovrasensibile» dell'uomo. È interessante osservare che questa dinamica sembra accordarsi a due interpretazioni incompatibili: possiamo immaginarla come uno sviluppo dell'etica – che viene in soccorso in una situazione di inadempienza cognitiva – oppure possiamo interpretare questa inadempienza come parzialmente artificiale, posta precisamente al fine di portare all'emersione qualche elemento dell'esito melodrammatico della condizione etica. Questo è il genere di quadro a cui Weiskel rinvia.

La strategia dichiarata da Weiskel è simile a un'operazione di traduzione. Il suo proposito è cercare di comprendere il sublime attraverso la sua costruzione, come afferma, al di fuori dai presupposti idealistici³⁴. La dinamica del collasso dell'immaginazione e dell'intervento della ragione, ad esempio, ha tutta l'aria di consentire la traduzione in un paradigma interpretativo moderno – all'interno, cioè, di una lettura psicanalitica. Il piacere nel sublime matematico, ha scritto Kant, è un sentimento di «immaginazione che attraverso la propria azione si priva della libertà di cui è dotato, ricostituendosi, infine, in accordo con una legge altra da quella che regola la propria attività empirica». «In questo modo», continua Kant, «ottiene un'estensione e una forza maggiori di ciò che pur sacrifica. Ma questa condizione viene occultata, e la sensazione provata è il sacrificio per la perdita subita». Weiskel cita il passaggio e, quindi, ne interroga la struttura motivazionale: perché l'immaginazione non può condividere il piacere della mente nella ragione? Perché si parla di sacrificio e di occultamento? C'è, inoltre – aggiunge Weiskel – un accenno al fatto che l'immaginazione viene, in un certo senso, intrappolata, condotta al collasso dalla ragione medesima e per gli scopi propri della ragione. «La vera causa del sublime», suggerisce Weiskel, «non è efficiente ma teleologica. Siamo condotti, infine, non al fallimento dell'immaginazione empirica ma, nella necessità di questo genere di fallimento, al progetto della ragione. *La causa del sublime è il rafforzamento della ragione a spese della realtà e dell'apprensione im-*

³⁴ Weiskel 1976, p. 21.

*maginativa della realtà»*³⁵.

I lettori di Freud non dovrebbero trovarsi in difficoltà alle prese con la direzione dell'argomentazione di Weiskel: il sublime kantiano, in entrambe le sue manifestazioni, diventa «il momento nel quale la mente si ripiega, per così dire, verso l'interno, e mette in atto una sorta di identificazione con la ragione. Il sublime riassume e, quindi, ristabilisce il complesso di Edipo», con la ragione di Kant che assume il ruolo di superego – operazione generata attraverso un atto di sublimazione, «un'identificazione con il padre preso a modello»³⁶.

Ciò che potrebbe non essere prevedibile è la svolta presa dalla riflessione di Weiskel raggiunto questo punto. Attraverso la discussione attorno al sublime matematico, ha dovuto misurarsi con il tema dell'eccesso – il tema della grandezza era stato messo in atto per sollevare la medesima questione. Finora, poiché sia il sublime matematico sia il sublime dinamico potrebbero essere considerati come affermazioni della ragione – del superego, in altri termini – è stato possibile pensare al tema dell'eccesso nei termini in cui Freud affronta l'identificazione dell'eccesso – nei termini, cioè, di quella forza propulsiva di invasione che trasforma il superego in un sorvegliante persino più rigoroso della figura paterna sulla quale è stato modellato. Ma potrebbero esserci altre forme di eccesso associate al sublime matematico che non gli sono così facilmente riconducibili: è possibile che ci sia un eccesso che non può, secondo un'espressione di Jacques Derrida, essere ricondotto alla figura del padre? Weiskel considera la domanda in una sezione che comincia con ciò che sembra essere il rimorso di coscienza di uno studioso a proposito delle sue stesse sublimi operazioni mentali: «Non siamo arrivati a [questo] modello», si chiede, «esercitando una pressione su una teoria e sopprimendo una moltitudine di fatti di cui non è in grado di rendere conto?». Questo dubbio, intensificato da un ulteriore sguardo ad alcune linee del «Preludio», porta Weiskel a sospettare che «l'ansietà del sublime non risulta, in definitiva, dalla pressione esercitata dal superego [...] e che il complesso edipico non costituisce la sua struttura profonda»³⁷. Ciò che segue sono

³⁵ *Ibid.*, p. 41.

³⁶ *Ibid.*, pp. 92 sgg.

³⁷ *Ibid.*, pp. 99 sgg.

quattro pagine intense e complesse, in cui Weiskel tenta di integrare questa nuova scoperta con il più vasto orizzonte della propria riflessione. Ciò lo conduce a esplorare le paure e i desideri delle fasi pre-edipiche, dove, infine, colloca il potere motivazionale del sublime matematico – che, quindi, vede ricongiungersi a un sistema secondario che è riconoscibile come edipico e che, più chiaramente, si manifesta nel sublime dinamico. Cito la sua conclusione:

Non dovremmo sorprenderci di scoprire che il movimento sublime è sovradeterminato alla mente nei suoi effetti. L'eccesso che abbiamo supposto costituire l'occasione del collasso, o il cosiddetto «grilletto», spinge direttamente l'ansietà secondaria nella sfera del sublime dinamico del terrore. Nel sublime matematico, in ogni caso, la fase traumatica mostra un sistema primario sul quale il sistema secondario (di colpa) è sovrimposto. Questa situazione spiega un particolare insolito ma esatto dell'analitica di Kant. Ogni volta in cui Kant generalizza a proposito di entrambe le declinazioni del sublime negativo, la retorica (secondaria) del potere domina. Non è necessario che l'attitudine della ragione alla totalità o all'infinito debba essere invariabilmente costruita come un potere che degrada il sensibile e soccorre l'uomo da questo genere di «umiliazione». Ma se il sublime della grandezza non si origina in una potente lotta, quasi istantaneamente si risolve nel primo soltanto, nel momento in cui il sistema edipico secondario assume il controllo.

Se torniamo indietro per un istante, può essere possibile stabilire, pur con approssimazione e in modo schematico, dove si esercita il fascino del sublime matematico e quale genere di problema può rappresentare per lo storico e il teorico. Il dubbio di Weiskel, che punta ad affrontare il tema dell'eccesso – nel tentativo di non sopprimere «la moltitudine dei fatti» a causa dell'interesse a edificare un modello teoretico – è affine alle perplessità di Samuel Monk, preoccupato di non imporre una «forma falsa e artificiale» su una massa caotica di materiale. Potremmo anche scorgere, nell'evocazione di Weiskel delle (materne) fasi edipiche – e nell'interpretazione che ne dà come costituenti la profonda (quindi primaria) struttura del sublime [...] – una più seria e acuta versione della questione di Monk a proposito della donna che non si adatta a essere vista. La questione centrale, in ciascun caso, è il momento edipico – ovvero, il punto è il sublime in relazione al conflitto e alla struttura. Il *desiderio* dello studioso si volge al momento del blocco – quando un'infinita e

disordinata sequenza è risolta (a qualunque costo) in un confronto faccia a faccia, quando l'eccesso numerico può essere tradotto in un'identificazione propulsiva con l'azione di blocco, che è garante dell'integrità del proprio intimo.

Ho suggerito, poco fa, che qualcosa di simile potrebbe essere rintracciato nel diciottesimo secolo – quando la nozione di difficoltà o resistenza si è trasformata, attraverso il passaggio al limite, nella nozione di blocco assoluto. Anche questo potrebbe sembrare il risultato di un desiderio – poiché se è vero che il momento del blocco può essere considerato come una delle più profonde perdite di sé, rappresenta, nondimeno, anche prima del suo recupero come esaltazione sublime, una conferma dello stato unitario del sé. Un passaggio al limite può sembrare terrificante – ma possiede le sue utilità etiche e metafisiche ³⁸.

2.10. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD. IL SUBLIME TRA LEGGE E IMMAGINAZIONE *

Come accade per una discreta parte della riflessione novecentesca attorno al tema del sublime, Lyotard (1924-1998) ragiona su Kant, e sulle attitudini di cui lo dota. Gli studi raccolti in *Anima minima* sorgono da una lunga interrogazione della *Critica del Giudizio*, che si è articolata lungo i corsi tenuti all'Université de Paris VIII e alla University of California at Irvine.

Così, si comincia con un'analisi della relazione che il sentimento del sublime intrattiene con la natura – per approdare, infine, a un accostamento inedito: l'analogia tra sublime e arte, che Kant esclude.

Del resto, il percorso d'analisi intessuto con progressiva cura punta dritto, tra l'altro, a sostenere una tesi di questo genere. Del sublime Lyotard porta all'emersione la radicalità del dissidio da cui si genera – figlio com'è, per tratteggiare una sorta identità genealogica, di un padre infelice e di una madre felice, ovvero dell'*idea* e della *forma*, laddove la prima corrisponde alla facoltà di determinare con autorità, la seconda, piuttosto, alla facoltà di riflettere con libertà. L'infelice incontro da cui nasce ne qualifica le modalità d'essere, segnando un'incoltabile scissione che si dibatte tra orizzonti emotivi tanto dissimili. E pare essere precisamente questa condanna all'irrisolto contrasto a condurre, come Lyotard precisa altrove, alla messa in atto, attraverso il subli-

³⁸ Il passo è tratto da Hertz 1985, pp. 40-41, 49-53. Tr. it. di S. Chiodo.

* Nota di S. Chiodo.

me, dell'impossibile da rappresentare, dell'impresentabile per via di forme dotate di contorni definiti. Il passo al mondo dell'arte si semplifica: dall'arte ci si attende quest'assurdità, «che esse testimonino nel sensibile (nel visibile, nel letterario, nel musicale...) che al sensibile manca qualcosa o che qualcosa lo eccede – e il nome non ha importanza, poiché si tratta dell'innominabile». Dall'arte si attende, cioè – e dall'arte d'avanguardia in particolare – che si avventuri nel tentativo di manifestare l'esistenza dell'irrepresentabile per via del ricorso all'aformalità, al minimalismo, all'astrattismo: soluzioni espressive capaci di attestare quel dissidio tanto radicale da condurre all'incapacità di tradurre lo stato percettivo in cui pur si è immersi, ma che ammutolisce.

Per il resto, una delle attitudini che più Lyotard si preoccupa di rilevare del sublime kantiano ha a che fare con il sacrificio, per così dire, della natura a tutto vantaggio della soggettività. Ricordando Kant, il sublime non rivela qualche cosa di finalistico nella natura stessa, ma soltanto nel possibile uso delle intuizioni di essa, al fine di suscitare in noi il sentimento di una finalità del tutto indipendente dalla natura. Non c'è alcun oggetto che muova un sentimento sublime essendo esso stesso sublime, quindi. Piuttosto, ed esclusivamente, ci sono sentimenti sublimi che si servono degli oggetti naturali come strumenti per invadere con maggior virtù indagativa i ripiegamenti della dimensione soggettiva da cui provengono. Kant suggerisce un'inversione rispetto a quanto accadeva con il bello: là il giudizio era direzionato alla finalità degli oggetti; qui, nel sublime, è la finalità del soggetto a emergere con prepotente vigore. La natura non è più, in verità, oggetto di privilegiata attenzione: è il soggetto a esserlo, nonostante non possa fare a meno di una contemplazione naturale per realizzare il proprio proposito. Ecco il paradosso. Nient'altro che la manifestazione del dissidio d'origine: l'oggetto naturale è centrale – necessario, persino – ma a esso non è rivolto alcun interesse, alcuna finalità che qui possa risolverlo. La finalità, che pure esiste, si volge a tutt'altro, per via di un ritorno alla soggettività, che ritrova se stessa.

E se di dissidio o paradosso c'è traccia, ecco il probabile inizio di un percorso riflessivo che da Kant s'origina ma che da Kant, infine, si distanzia sensibilmente. Sostenere che il sentimento spirituale del sublime non è risvegliato dalla natura, bensì dalla grandezza, dalla forza, dalla quantità allo stato puro – che riconducono alla qualificazione del soggetto – suggerisce l'idea di una presenza che certamente è avvertita ma che eccede ciò che l'immaginazione può cogliere. Così, se si tratta di rappresentare il non presentabile, o il non totalmente presentabile, sembra che l'arte – innanzitutto contemporanea, ma non solo – possieda uno spiccato talento per descrivere, da sé, l'articolata dinamica del sublime, dalla nascita infelice alla scissione di cui vive.

Non vi è uno solo, ma una serie di interessi sublimi, tutta una famiglia, o meglio tutta una generazione. Mi attardo per un istante a ricamare il romanzo di questo *genos*. Sull'albero genealogico delle «faccoltà dell'anima», la genitrice è una «sensazione», uno stato del sen-

timento di piacere e dispiacere, come il genitore. Ma il padre è felice, la madre infelice. Il figlio sublime sarà sentimentalmente contrario, contraddittorio: dolore e piacere. Ciò deriva dal fatto che nella genealogia delle facoltà che si definiscono «conoscitive» (in senso lato, nella misura in cui i poteri dello spirito si correlano ad oggetti), i genitori provengono da due famiglie disomogenee. Lei è «facoltà di giudizio», lui «ragione». Lei è artista, lui moralista. Lei «riflette», lui «determina». La legge morale (paterna) si determina, e determina lo spirito ad agire. La ragione vuole figli buoni, esige che si generino massime morali giuste. Ma la madre, l'immaginazione, riflettente, libera, sa solo dispiacere forme, senza regola previa e senza scopo conosciuto né conoscibile.

Nel suo legame con l'intelletto, «prima» di incontrare la ragione, poteva accadere che questa libertà di «forme» si trovasse all'unisono col potere regolativo, e che nascesse da questo incontro «un piacere» esemplare. Ma, in ogni caso, nessun figlio. La bellezza non è il frutto di un contratto, è il fiore di un amore, e, come ciò che non è stato concepito per interesse, passa.

Il sublime è figlio di un incontro infelice, quello tra l'Idea e la forma. Infelice perché questa Idea si mostra così poco permissiva, la legge (il padre) così autoritaria, così incondizionata, il rispetto che esige così esclusivo, che questo padre non può trovare alcun assenso, fosse anche per una deliziosa rivalità, da parte dell'immaginazione. Egli lacerava le forme, o le forme si lacerano, si squarciano, diventano smisurate in sua presenza. Egli feconda la vergine votata alle forme senza rispetto per il suo favore. Esige rispetto solo per se stesso, per la legge e la sua realizzazione. Non ha nessun bisogno di una natura bella. Gli occorre imperativamente un'immaginazione violata, sopraffatta, esausta. Questa morirà generando il sublime. Crederà di morire³⁹.

Vi è dunque un tratto di rispetto nel sublime, che gli viene dalla ragione, suo padre. Tuttavia l'*Erhabene* non è la *Erhebung* (KPV⁴⁰, 99), la pura elevazione che ispira la legge (KPV, 106). La violenza, il «vigore», sono necessari al sublime, esso prorompe, si erge. Mentre

³⁹ Cfr. Rogosinski 1988, pp. 179-210. Condivido tutta la sua lettura della violenza esercitata sulle sintesi immaginative nel sublime kantiano. Avrei qualche riserva sulle conclusioni che ne ricava.

⁴⁰ Kant 1989. Così nel resto del testo.

il rispetto, semplicemente, si innalza, si eleva. L'immaginazione dev'essere violentata perché è attraverso il suo dolore, attraverso la mediazione del suo stupro che si ottiene la gioia di vedere, o intravedere, la legge. Il sublime «ci rende quasi intuibile la superiorità della destinazione razionale delle nostre facoltà conoscitive, anche sul massimo potere della sensibilità» (KUK⁴¹, 107). E questo «piacere non è possibile se non mediante un dispiacere (KUK, 110).

Il lutto implicato dal rispetto dovuto alla legge è solo il lato oscuro del rispetto, non il suo mezzo. L'io geme perché la sua volontà non è santa. Non è necessario al rispetto che l'io gema. Ciò deriva dalla finitezza. Il rispetto non si calcola secondo il sacrificio. La legge non ti vuole del male, non ti vuole nulla. Il sublime, al contrario, ha bisogno del dolore. Deve arrecare dolore. È «contrario alla finalità», *zweckwidrig*, «inadeguato». È sublime proprio per questa ragione (KUK, 92). Gli occorre la «presentazione», che è il compito dell'immaginazione, sua madre (KUK, 91), e la «presunzione», questa tara congenita della volontà serve, per manifestare la loro nullità nei confronti della legge.

Sarà facile sorridere di fronte a questo scenario infantile. È però una «maniera» di esporre (KUK, 179) permessa in ambito estetico. Riprendiamo il *modus logicus*. Kant non ignora che la parentela tra il bene e il sublime è più prossima di quella tra il bene e il bello. «Il bene intellettuale o finale in se stesso (il bene morale), quando è giudicato esteticamente, dovrebbe essere rappresentato piuttosto come sublime che come bello» (KUK, 125). Ecco la tesi. L'effetto di questa parentela sullo statuto della natura, anzitutto, nell'estetica del sublime, non si fa attendere. «Il concetto del sublime naturale – scrive Kant – è molto meno importante e ricco di conseguenze di quello del bello», «non rivela qualche cosa di finalistico nella natura stessa, ma soltanto nel possibile *uso* delle intuizioni di essa, al fine di suscitare in noi il sentimento di una finalità del tutto indipendente dalla natura» (KUK, 93-94).

Il termine *uso* è sottolineato nel testo. Per comprenderne la portata si deve tornare all'argomento teleologico e al parallelismo del paradosso degli interessi che vi si espone, tra il favore estetico e il rispetto etico. Ho detto che l'interesse della ragion pratica consiste nel farsi ascoltare senza interesse: questo è il rispetto della legge.

⁴¹ Kant 1987. Così nel resto del testo.

Inoltre, l'interesse della facoltà di giudicare riflessivamente consiste nell'offrire allo spirito occasioni di giudicare senza interesse, senza inclinazione patologica, senza movente cognitivo, senza neppure l'intenzione di fare il bene: questo è il favore per il bene. L'uso delle due facoltà, eterogenee nelle condizioni *a priori* dei loro rispettivi funzionamenti, esige uno stesso tipo di *movente*, paradossale, un interesse disinteressato. Poiché il favore è tanto meno sospetto se la bellezza che occasiona è naturale, la legge si interessa alla natura come a ciò che spontaneamente suscita un piacere disinteressato.

Ciò che l'argomento teleologico aggiunge all'argomento logico, strettamente analogico, dell'affinità tra bello e bene, è un gesto. Lo spirito abbozza un gesto, mentre gode un paesaggio. Chiamiamo *paesaggi* le bellezze naturali, quali che siano, e spogliate, come esige Kant, dalle loro attrattive materiali. Essi ci «parlano», o attraverso di essi la natura ci «parla», in «modo figurale», *figürlich*, con una «scrittura cifrata», *eine Chiffreschrift* (KUK, 158). La cifra resta incognita. È impossibile decriptare i paesaggi, «esporli» (KUK, 206) concettualmente. Accessibili soltanto al sentimento, al gusto. Ma questo *soltanto*, di per sé solo, abbozza come una rientranza, uno sguardo in tralice, verso l'«interno». Lo spirito sente una quasi finalità in quei messaggi muti che sono i paesaggi, una quasi-intenzionalità, una quasi-regolarità. Ma «questo scopo, poiché non lo troviamo esternamente, lo cerchiamo naturalmente in noi stessi, e in ciò che costituisce lo scopo ultimo della nostra esistenza, cioè nella destinazione morale» (KUK, 159).

Questo gesto di ritorno su sé è surrettizio. A proposito del sublime, Kant parla di una «surrezione» come di «una specie di sostituzione [scambiando in stima (*Achtung*) per l'oggetto quella per l'idea dell'umanità nel nostro soggetto]» (KUK, 107). È questa proiezione, questa oggettivazione che l'*Analitica del sublime* sottopone a critica: non vi sono oggetti sublimi ma solo sentimenti sublimi (KUK, 105). Ora, vi è già un aspetto surrettizio nel gusto, ma che procede alla rovescia, dall'oggetto verso il soggetto. Il paesaggio, per il suo recedere, allude alla destinazione dello spirito. Il favore con cui lo si accoglie provoca una «deviazione», timida, sospesa, un rovesciamento in rispetto. L'allusione alla legge non va al di là di questo sguardo obliquo. Occorrerà edificare tutta la teleologia «oggettiva» per legittimare questa deviazione (KUK, 159). Essa stessa sarà fatta solo di una tessitura di «fili conduttori». Ma è uno di que-

sti fili a estrarre il gesto leggero della surrezione estetica.

Il sublime spezza il filo, interrompe l'allusione. «Esso non rivela qualche cosa di finalistico nella natura stessa, ma soltanto nel possibile *uso* delle intuizioni di essa...» (KUK, 93-94). Ignora la natura, *unerklärliche*, insondabile, inesplicabile e improclamabile come può apparire all'*Aufklärer* deciso a sottrarre il suo statuto al delirio metafisico (leibniziano, hegeliano) (KUK, 253). Il sublime non si cura nemmeno di questo gesto in tralice, verso l'etica, che l'estetica della natura permette, e che la legge sembra esigere per la sua realizzazione.

La natura non vi fa segno allo spirito, un segno indiretto rivolto alla sua destinazione. È lo spirito che fa «uso» della natura. L'oggetto, «come informe o senza figura», «privo di forma e non conforme a un fine», è «usato così in modo soggettivamente finale, ma non è giudicato finale *per sé* e per via della sua forma (come *species finalis accepta, non data*)» (KUK, 134-135). Inversione del rapporto con l'oggetto, certamente, ma soprattutto inversione degli interessi, e dunque rimessa in causa dei disinteressi interessanti. Vi è un uso possibile dell'antifinalità naturale – diciamo, un po' enfaticamente, dell'anti-natura. Tornerò su ciò che può significare «anti-natura», un termine che non è kantiano, nell'economia del soggetto, dello spirito in quanto natura soggettiva. È sufficiente qui comprendere che l'espressione designa la natura in quanto essa induce lo spirito a trascurare le forme belle: «può darsi che l'oggetto, quando è percepito, non comporti in se stesso per la riflessione la minima finalità relativa alla determinazione della sua forma» (PI⁴², 136). Non si tratta affatto di mostruosità, e neppure di dimensione. Semplicemente la forma cessa di essere pertinente in materia di percezione estetica. Il sublime non accoglie l'oggetto secondo la sua forma, secondo la sua finalità interna soggettiva. La forma non fa vibrare l'anima al timbro di un piacere.

Quale uso della natura o dell'anti-natura da parte dello spirito è dunque in gioco nel sublime? La *Prima introduzione* risponde: un «uso contingente» (PI, 136). La «finalità della natura dal punto di vista del soggetto» cessa di indurre «nel» soggetto la sua propria finalità «naturale», avvertita come un accordo dei suoi vari poteri. È, inversamente, «una finalità poggiante a priori nel soggetto», «un principio

⁴² Kant 1968. Così nel resto del testo.

a priori (benché solo soggettivo)», che fa «un possibile uso finalistico di certe intuizioni sensibili...». La contingenza di quest'uso risiede nel fatto che ad esso «non è presupposta alcuna particolare tecnica della natura» (PI, 137). L'arte naturale, il cui gusto era per dir così la risonanza nel soggetto, l'armonica «interna», viene a tacere.

È al contrario lo spirito che da lontano, dall'alto, impone una finalità sua peculiare a quel che resta della natura quando la forma naturale non è più «data» (*data*) come opera d'arte, ma solo «ricevuta», «accolta» (*accepta*), indiretta. E la destinazione (etica) di cui il sublime è il sentimento troppo impetuoso non è l'opera naturale, il «paesaggio», a suggerirla allo spirito, magari di sbieco, come nel gusto, ma è lo spirito ad attualizzarla, arbitrariamente, in modo «contingente» rispetto all'oggetto, autonomo rispetto a sé, cogliendo l'occasione che gli fornisce non il paesaggio, ma la sua amorfosi, la sua neutralizzazione formale.

La parte che l'immaginazione (o la sensibilità) assume nel sublime deve di conseguenza esser mediocre, e debole il tenore formale della presentazione sublime. È per questo che nel lessico kantiano il sublime si chiama «sentimento spirituale», *Geistesgefühl* (PI, 138), in opposizione al gusto. Il suo ambito autentico consiste in una finalità propria dello spirito, che è indifferente a quella delle forme. Ciò che slancia e sostiene il sentimento sublime non è più la «finalità degli oggetti rispetto al Giudizio riflettente», ma «per converso, [una finalità] del soggetto rispetto agli oggetti considerati nella loro forma, o persino nell'assenza di forma, in virtù del concetto della libertà» (KUK, 33). Inversione, per non dire conflitto, delle facoltà. Nel bello il soggetto è posto all'ascolto della natura, della sua stessa natura. Nel sublime, la natura è recisa da quest'altro soggetto, quello richiesto dalla legge. Giacché in conclusione il *Geistesgefühl* non è altro che «la stima per le idee morali» (KUK, 197). E, com'è d'obbligo, l'appagamento che può concernerlo non è un piacere, un *Gefallen*, ma una *Schätzung*, un piacere appunto di stima (KUK, 197).

Continuando a esaminare questa inversione delle finalità, ci si può chiedere infine se un sentimento affatto «spirituale», che non attende e non apprende nulla, a quanto sembra, dal suo oggetto, la natura, e nemmeno dalle forme dell'intuizione, meriti ancora di esser chiamato «estetico». Lo dev'essere «comunque», scrive Kant, «perché anch'esso esprime una finalità soggettiva che non si basa su un concetto dell'oggetto» (PI, 137). Come il gusto, il sublime è un

giudizio riflettente, «senza un concetto dell'oggetto, ma solo rispetto alla finalità soggettiva» (*ibid.*). Ciò è sufficiente a classificarlo come estetico perché *aisthesis*, la sensazione, non significa qui «la rappresentazione di una cosa (mediante i sensi, in quanto ricettività inerente alla facoltà di conoscere)», ma «una determinazione del sentimento di piacere o dispiacere», una rappresentazione che «è riferita unicamente al soggetto, e non serve ad alcuna conoscenza: nemmeno a quella con cui il soggetto *conosce* se stesso» (KUK, 46-47). Estetico è ciò che (si) giudica *in base* allo stato del soggetto, in base alla «sua» sensazione interiore. Essa non è in alcun modo un'informazione sull'oggetto, interiore o esteriore che sia. Informativa al contrario è la sensazione fornita dai sensi. Essa è anche una componente indispensabile dei giudizi conoscitivi. Attiene alla logica (KUK, 73). Il «sentimento spirituale», dal canto suo, appartiene all'estetica, a dispetto della sua indifferenza alle forme sensibili, per il fatto che, come il gusto, è un giudizio non cognitivo addotto dal soggetto, non su un oggetto, ma in occasione di un oggetto, e secondo il solo stato soggettivo dello spirito.

Semplicemente, l'occasione di questa sensazione giudicante non ha affatto lo stesso statuto nel gusto e nel sublime. E questa alterità nell'occasione deve influenzare il regime degli interessi rispettivamente in gioco. L'oggetto che si definisce sublime non è più l'occasione conferita a una forma di trasformarsi, per così dire organicamente, in un piacere dell'animo, per una sorta di transitivismo delle finalità, naturale e spirituale. È in seguito alla sua assenza di forma, o meglio è in quanto considerato senza le sue forme (posto che ne possedga), che l'oggetto, suo malgrado, se così si può dire, dà occasione alla ragion pratica di rafforzare il suo ascendente sul soggetto, di estendere il suo potere, secondo il suo interesse facoltario. E naturalmente, il soggetto così vincolato dalla legge si volge o si espone ad essa senza esservi sospinto da alcun interesse, dunque secondo quel singolare movente dell'etica che è il rispetto, la *Achtung*. Ma si può dire altrettanto del lato oscuro del sublime, più torbido del rispetto, giacché è qui la *condizione* del sentimento e non meramente il suo risvolto? E si dirà che l'indifferenza del sublime alla forma è ancora il segno di un «disinteresse»?

Nel senso di questo interesse trascendentale che spinge le facoltà ad attualizzarsi, lo sfacelo delle forme richiesto dal sublime implica un rimpasto delle gerarchie interfaccoltarie. L'intelletto (o la

ragione nel suo uso cognitivo) deve rinunciare ad esercitarsi, mentre nel gusto, come si ricorderà, le forme sfidano, eccitano l'intelletto, invocano la sua attualizzazione. Le prospettive di una conoscenza che la bellezza lascia accessibili, ancorché aporeticamente (KUK, 201-204), sono cancellate d'un colpo dal sublime. La ragione, di converso, la facoltà delle Idee pure, sembra avere tutto l'interesse alla disorganicità del dato e allo scacco dell'intelletto e dell'immaginazione. Nella lacuna che così si apre, essa può in effetti rendere quasi «intuibile» (KUK, 107) al soggetto l'Idea della sua vera destinazione, che è morale.

Se si tratta ora dell'interesse o del disinteresse provato dal soggetto empirico colpito dall'emozione del sublime, e se si mette da parte l'«interesse disinteressato» che egli prova in virtù della scoperta dentro di sé della legge morale, l'indifferenza che ostenta verso le forme degli oggetti può parer afferire, più che a un disinteresse o a un interesse, a un *interesse* puro e semplice. Le forme immaginative non hanno alcuna pertinenza sul risveglio del «sentimento spirituale».

Tuttavia, considerando la cosa più da vicino, la loro assenza, almeno, non è priva di interesse per il soggetto in rapporto alla scoperta della sua autentica destinazione. Se la loro impertinenza è un mezzo, se il dolore che la loro impossibilità arreca allo spirito è una «mediazione» che autorizza il «piacere» di scoprire la destinazione autentica (etica) dello spirito, che autorizza dunque il rispetto, è per il fatto che lo sfacelo delle forme, per quanto appaia del tutto «controfinale» in relazione al gusto e alla finalità della natura, è nondimeno finalizzato all'Idea di questa destinazione autentica (KUK, 108). Vi è in questo punto come una «logica del peggio», o almeno un'estetica del peggio che non «punta» sul brutto, ma sull'amorfo. Più l'anti-paesaggio eccede ogni messa in forma, più la potenza della ragion pura (pratica) si trova «estesà», attualizzata, più viene ratificata la sua grandezza. Essa punta sulla miseria del favore per far valere l'elevazione della sua legge. Come ho detto, a differenza di quel che ha luogo nel rispetto, che ha contemporaneamente le sue due facce, la chiara e l'oscura, il sublime mediatizza (o forse dialettizza?) il chiaro attraverso l'oscura. La radura si spiana attraverso una recisione.

Questo interesse indiretto, per non dire perverso, questo tor-naconto secondario, derivante dal fatto che quasi «la natura [...] scompare di fronte alle idee della ragione» (KUK, 106), è ciò che

motiva o accompagna l'«uso», l'uso «contingente» che lo spirito *fa* della natura (dell'anti-natura) nel sublime. Rileggiamo: «il concetto del sublime [...] non rivela qualche cosa di finalistico nella natura stessa, ma soltanto nel possibile *uso* delle intuizioni di essa, al fine di rendere sensibile in noi (*fühlbar machen*) una finalità del tutto indipendente dalla natura» (KUK, 93-94). Confessato in quell'«al fine di render sensibile...», vi è da parte del soggetto empirico il motivo di un potente interesse. Lo sfacelo delle forme è interessante. E interessato, dunque, l'asservimento dell'immaginazione a una finalità peraltro incompatibile con la sua, la libera produzione di forme. «L'immaginazione si priva da sé della propria libertà, in quanto si determina finalisticamente conformemente a un'altra legge, che non è quella del suo uso empirico» (KUK, 122). Qual è il beneficio che si ottiene? Quello che si attende da un sacrificio. Chi è il beneficiario? La natura è sacrificata sull'altare della legge. «In tal modo, l'immaginazione raggiunge un'estensione (*Erweiterung*) e una potenza maggiore di quella che ha sacrificata, ma il cui principio le è ignoto, mentre *sente* però il sacrificio o la privazione e, nel tempo stesso, la causa cui è sottomessa» (*ibid.*).

L'«uso contingente» della natura procede dunque da un'economia sacrificale dei poteri facoltari. Il rispetto che il sublime indirizza alla legge si ottiene, e si segnala, con un uso delle forme che non è quello cui esse destinano e cui sono costitutivamente destinate. Conversione (o perversione) nella destinazione, che forse connota sempre l'istituzione del sacro. Essa esige il *pollatch*, la distruzione o consumo del dato, del presente «ricco» (presenza, dono) che è la forma naturale per ottenere in cambio il contro-dono dell'impresentato (del *mana?*). «Questa potenza [della legge morale] non si rende esteticamente conoscibile se non mediante sacrifici» (KUK, 124-125). Esteticamente. Appicca fuoco al bello affinché il bene ti ritorni dalle sue ceneri. Ogni sacrificio comporta questo sacrilegio. Il perdono si ottiene solo attraverso l'abbandono, la messa al bando di un primo dono, che deve essere esso stesso infinitamente prezioso. La natura sacrificata è sacra. L'interesse sublime evoca tale sacrilegio. Si è tentati di dire: un sacrilegio ontologico. In tal caso, qui, un sacrilegio facoltario. La legge della ragion pratica, la legge della legge, sovrachia con tutto il suo peso quella dell'immaginazione produttiva. Ne fa uso. La assoggetta fin nelle sue condizioni *a priori* di possibilità, nella sua propria autonomia, che è an-

che la sua eterogeneità rispetto alle condizioni della moralità. Ma questa servitù dell'immaginazione è «volontaria», violentemente interessata. La facoltà delle forme libere «si priva da sé della propria libertà», e questo «al fine di suscitare» una legge che non è la sua propria (KUK, 122). L'immaginazione, sacrificandosi, sacrifica la natura, esteticamente sacra, allo scopo di esaltare la santa legge. [...]

L'anima giunge all'esistenza nella dipendenza del sensibile, violentata, umiliata. La condizione estetica è l'asservimento all'*aistheton*, senza di che vige l'anestesia. O risvegliata dallo stupore dell'altro, o annientata. La qualità del sentimento, la sua quiddità, benessere, malessere, o entrambi, può far dimenticare questa condizione, non sopprimerla. Persino nelle sue più vive esaltazioni, l'anima è mossa, eccitata dal di fuori, e priva di autonomia. Precaria, impreparata, come l'evento sensibile che la risveglia. Proprio mentre quest'ultimo la pone nel vivo, la getta nel vivo del dolore e/o del piacere, sebbene trasportata, l'anima rimane presa tra il terrore della morte che la minaccia e l'orrore della propria esistenza in schiavitù. E se l'*aistheton* venisse meno? Ah! Che venga meno e facciamola finita! Nel segreto del concerto tra l'anima e il sensibile, sussiste l'afflizione di questo *double bind*.

Descritta in tal modo, la condizione estetica non è priva d'analogia con la struttura antinomica del sentimento sublime, che a partire da Longino viene riconosciuta in tutte le analisi, e in particolare modo in quelle di Burke e di Kant. La presente descrizione estende la portata dell'analisi specifica del sentimento sublime all'intero sentimento estetico. Artisti, scrittori, talvolta filosofi, i contemporanei cercano tutti di individuare nella sensazione la «presenza» di ciò che sfugge alla sensazione: un neutro, un grigio, un *blank*, «abita» le sfumature di un suono, di un cromatismo o di una voce. La sensazione si salva da questo nulla, ma è minacciata dall'inabissarsi in esso. Nei Bonnard, nei Monet più lussureggianti, l'esaltazione dei colori fa appello contro la cecità.

Il poema accoglie nelle proprie parole il non parlare. «Parlare senza aver nulla da dire», scrive Eluard nella *Capitale del dolore*. Il dio dell'invisibile, dice Sam Francis, un dio cieco, attende l'aiuto dei pittori per farci diventare visibile ciò che «vede». La musica di John Cage è un omaggio al silenzio. L'arte è l'auspicio dell'anima di sfuggire alla morte promessale dal sensibile, ma celebrando nel sensibile stesso ciò che la sottrae all'inesistenza. Burke descrive esattamente

questo *double bind*. L'anima è minacciata d'essere deprivata: parola, luce, suono, la vita, vengono a mancare in modo assoluto. È il *terror*. Ma d'improvviso, la minaccia vien meno, il terrore è sospeso, è il *de-light*. L'arte, la scrittura graziano l'anima condannata alla pena di morte, ma a condizione che essa non lo dimentichi.

La «modernità» d'oggi non si aspetta che l'*aisthesis* dia all'anima la pace del bel consenso, ma che la strappi appena dal nulla. Provate a comparare i gialli del *Campo di grano* di Van Gogh con il giallo con cui Vermeer tempera il muro della città di Delft. In due secoli, checché ne sia del tema sublime, la problematica nichilista da cui procede si diffonde in ogni trattamento, letterario e artistico, del sensibile. Il nichilismo non mette soltanto fine all'efficienza dei grandi racconti di emancipazione, non comporta soltanto la perdita dei valori e la morte di Dio, che rende impossibile la metafisica. Ma getta anche il sospetto sul dato estetico. L'*aistheton* è un evento; l'anima esiste soltanto se ne è stimolata; quando manca, essa si dissipa nel nulla dell'inanimato. Le opere hanno il compito d'onorare questa condizione miracolosa e precaria. Il timbro, l'idioma, la sfumatura non vengono sollecitati per il loro valore facciale, per il senso immediato che ad essi viene accordato dal corpo e dalla cultura. Devono essere i testimoni stremati di un disastro imminente e «ritardato», come diceva Duchamp. E non esiste una poetica che regoli la maniera di testimoniare, né un'estetica che dica come la testimonianza deve essere raccolta.

Gli *aistheta* stanno all'anima come le bestie di Lascaux stanno all'uomo che le dipinge. Vive perché le mangia, perisce se esse mancano. Ma il pittore delle pareti non è l'uomo che mangia la carne. E non è nemmeno il suo occhio che si ciba di colori. È l'occhio che restituisce al colore l'anima che gli deve, e che gliela riprende. Non la vede, è risvegliato da essa, e veglia su di essa. Lo sguardo da pittore è la visione dell'assenza di sensazione nella sua presenza, del *fort* nel *da*⁴³.

⁴³ I passi sono tratti da Lyotard 1995, pp. 70-80, pp. 124-126.