

Aesthetica Preprint

Il sublime romantico
Storia di un concetto sommerso

di Giovanna Pinna



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

81

Dicembre 2007

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2005, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Giovanna Pinna

Il sublime romantico

Storia di un concetto sommerso

A Emilio Bonfatti
in memoriam

Indice

Introduzione	7
Schiller: il prodromo	13
Schelling: sublime e tragico	27
Schlegel: sublime e infinito	41
Solger: il sublime mistico	53
Hegel: contro il sublime romantico	59
Jean Paul: sublime e umorismo	69
Dopo Hegel: il ritorno del sublime estetico	75
Bibliografia	83

Introduzione

In che senso “sommerso”? Tra Romanticismo e sublime non esiste forse una relazione ovvia, tanto che nella cultura romantica il sublime «diviene innanzitutto un’atmosfera, un pensiero soggiacente», il segno di un’epoca in tensione tra l’aspirazione post-kantiana all’infinito e lo spirito religioso che segue alla crisi rivoluzionaria ¹? Le cose stanno effettivamente così se si guarda a gran parte della poesia europea, alla musica e alle arti figurative tra la fine del Settecento e i primi decenni dell’Ottocento, in cui il sublime inteso come aspirazione all’infinito o all’assoluto, spesso mescolata ad una passione del negativo che rivela gli abissi di una soggettività ad un tempo debordante e scissa, costituisce la segnatura evidente e dichiarata del romantico in quanto tale. Si può anche aggiungere che ciò vale, con varie sfumature, per le diverse tradizioni europee. Ma se si guarda alla teoria del sublime, alla sua definizione concettuale ed alla sua portata filosofica, tale evidenza viene meno e la centralità che il sublime, nella sua essenziale contrapposizione al bello, aveva conosciuto grazie a Burke e a Kant sembra sfumare, perdendosi nell’articolazione storico-sistemica delle estetiche idealistiche o nelle formulazioni frammentarie e aforistiche della poetologia proromantica. D’altra parte, le trattazioni dedicate all’argomento sembrano in gran parte confermare che a fronte di una presenza onnipervasiva nel Romanticismo di un sentire sublime, di una tendenza spirituale dai contorni non sempre esattamente afferrabili, vi sia dopo Kant sul piano estetico-metafisico un sostanziale deficit di riflessione, solo parzialmente colmato dalle considerazioni teoriche di alcuni artisti e poeti ². Se si tratti di un deficit reale o se invece lo iato tra prassi artistica ed elaborazione filosofica risulti da una prospettiva parziale sulla storia concettuale di questo periodo decisivo per la definizione della modernità, costituisce il tema di questo studio.

L’oggetto della ricerca, il concetto romantico di sublime, esige preliminarmente una delimitazione e una serie di precisazioni. Innanzitutto di metodo: l’argomento di queste pagine è il discorso filosofico sul sublime, sul suo concetto, appunto, che si sviluppa più o meno in parallelo con la percezione e l’elaborazione poetica, ma non coincide con essa. L’analisi si concentrerà di conseguenza su testi e autori che trattano del sublime come parte integrante di una teoria estetica, la-

sciando in ombra la questione, del resto già ampiamente indagata, del sublime come principio di poetica. Non secondaria in tale prospettiva è la determinazione geografico-culturale del fenomeno, che ha giocato un ruolo non irrilevante per gli orientamenti recenti della ricerca. Se il sublime, infatti, è un'idea che attraversa la cultura europea tra la metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, intersecando Illuminismo e Romanticismo, esso assume però configurazioni differenti nelle diverse culture nazionali. Fra i tratti comuni, il fatto che dalla fine del Settecento la ricezione del sublime retorico di Longino lascia il passo al sublime "naturale" di Burke e poi di Kant, e soprattutto il riferimento al concetto di infinito. «The essential claim of the sublime – scrive Thomas Weiskel – is that man can, in feeling and in speech, transcend the human»³, una definizione che si attaglia al sublime romantico in generale, ma tale tendenza a seconda dei casi trova espressione in modo immediato e irriflesso nella produzione artistica e letteraria, oppure è fatta oggetto di indagine filosofica. In Inghilterra, ad esempio, la tradizione sensistica, le teorie del sublime di Home e di Burke e il gusto del pittoresco convergono in epoca romantica in una grande produzione lirica incentrata sull'interiorizzazione dell'esperienza della natura. Il "sublime egotistico" di Wordsworth mette da parte l'esperienza del negativo, la poetica dell'"orrore delizioso", per concentrarsi sull'elevazione dell'anima (un motivo di origine miltoniana), unita ad una calma contemplazione ed alla quiete dei sensi. Anche la dimensione dialettica è assente dal sublime delle *Lirical ballads*, un sublime dell'umiltà, privo di connotazioni eroiche, in cui l'elevazione dell'anima è raggiunta in condizioni di privazione e di semplicità assoluta. Il fondamento di tale concezione del sublime è l'idea della corrispondenza tra l'uomo come entità naturale e la natura, da cui è separato ma alla quale è desideroso di tornare. Tra i poeti romantici inglesi Wordsworth è l'unico ad aver dedicato al sublime delle considerazioni teoriche in *The Sublime and the Beautiful*, breve saggio incompiuto incentrato sul sentimento della natura, in cui l'autore indugia sugli effetti psicologici provocati dal paesaggio, sottolineando la dimensione soggettiva del concetto del sublime⁴. L'affermazione che "il coronamento assoluto dell'impressione è l'infinito, che è una modificazione dell'unità" costituisce il tratto più specificamente romantico del discorso di Wordsworth, che però nel complesso resta piuttosto in linea con le analisi settecentesche del sublime naturale. Non è dato sapere se vi sia stato su di lui un influsso della dottrina kantiana, di cui poteva essere venuto a conoscenza attraverso l'amico Coleridge, che alla filosofia di Kant e di Schelling si era dedicato con passione⁵. Neppure Coleridge del resto, anch'egli uno dei grandi poeti del sublime romantico, elabora una vera e propria teoria al riguardo. Quel che si evince da alcune considerazioni frammentarie è che il sublime implica la partecipazione attiva del soggetto, mentre il bello gli si fa

incontro spontaneamente ⁶. D'altra parte il sublime appare associato ad una espansione della mente di fronte all'infinito, una condizione che si traduce però in un annichilimento della soggettività ⁷. L'intuizione dell'infinito nella natura costituisce in definitiva il motivo dominante della poetica romantica del sublime. Anche in Shelley la trasfigurazione del paesaggio resta il punto focale di un discorso che assume accenti politico-rivoluzionari. La contemplazione della grandiosità della natura, lungi dal suscitare un sentimento di ammirata sottomissione alla divinità, produce un senso di elevazione che entra a far parte del processo di emancipazione dell'individuo rispetto all'autorità ⁸.

Certamente più rilevante è il legame tra sublime e spirito rivoluzionario nella cultura francese. La produzione artistica del neoclassicismo tra Rivoluzione ed età napoleonica, in David per esempio, mira ad esporre con magniloquenza sublime la supremazia della ragione che si è imposta sull'irrazionale della storia. Anche i progetti architettonici di Boullée esibiscono nel loro gigantismo visionario la sproporzione, l'eccesso, il vuoto che ritroviamo nelle teorie del sublime naturale ⁹. Il sublime romantico, però, vira da un lato verso la sacralizzazione della natura e la ricerca del divino, e dall'altro mostra la sua contiguità con il grottesco. «Le sublime est en bas», afferma Hugo nelle *Contemplations*, e nella prefazione al dramma in versi *Cromwell* (1827), vero manifesto della poetica del sublime, l'alleanza fra sublime e grottesco viene rivolta contro i principî aristotelici e le norme del teatro classico ¹⁰.

Anche in questo caso ci troviamo davanti ad una letteratura e ad una poetica del sublime, ma non ad una analisi filosofica del fenomeno della sublimità. La questione è dunque: vi è nel Romanticismo europeo un sublime dei poeti e non un sublime dei filosofi e si può accogliere senza restrizioni l'idea che «l'estetica del XIX secolo è prevalentemente una teoria del bello», mentre «il sublime è rimasto una figura marginale» ¹¹? La tesi che cercherò di illustrare è che il sublime trova il suo rifugio filosofico nelle teorie estetiche del Romanticismo tedesco. Questo non significa, naturalmente, che il Romanticismo tedesco non conosca poetica del sublime nell'arte e nella letteratura. La lirica di Novalis e le novelle di Tieck sono già un esempio sufficiente di come l'esperienza del sublime, spesso collegata ad una visione pre-psicanalitica dell'inconscio, sia una componente essenziale di quella cultura ¹². Anche nella pittura di paesaggio domina il modello "sublime" di Friedrich rispetto a quello improntato alla bella natura di Joseph Anton Koch ¹³. Semplicemente, il sublime continua ad essere in questo contesto suscettibile di sviluppi filosofici, e ciò nonostante perda senz'altro la centralità teorica che aveva avuto, come correlato opposizionale del bello, fino a Kant e a Schiller. Esso viene integrato nel concetto di bellezza, mutandone radicalmente la portata e le connotazioni. In altre parole, il sublime vero e proprio cede il passo ad una forma di cripto-sublime e, sebbene sembri in parte dileguarsi o assumere una

posizione marginale nelle costruzioni più o meno sistematiche dell'estetica post-kantiana, le sue componenti essenziali, la sproporzione, l'eccesso, il prevalere dell'infinito sul finito, la condizione di disequilibrio del soggetto contemplante, sospeso tra entusiasmo e sofferenza, entrano a far parte della definizione stessa della bellezza e non sono più in opposizione ad essa. Si può osservare dunque, con Adorno, una latenza del sublime in coincidenza con il passaggio dall'estetica come callistica alla filosofia dell'arte e l'abbandono dell'idea del bello naturale, cui la concezione kantiana del sublime era indissolubilmente legata¹⁴. Nei testi di Schelling, di Friedrich Schlegel e di Solger il sublime è da un lato riferito pressoché esclusivamente alla sfera artistica, e dall'altro è inserito in maniera almeno apparentemente subordinata in un più ampio concetto di bello. L'indebolimento dell'opposizione tra i due concetti si traduce di fatto in un'estensione della sfera del bello ed in un conseguente depotenziamento del sublime come concetto autonomo. Ciò è in parte conseguenza del fatto che l'estetica della natura e del sublime naturale è prevalentemente legata al momento della ricezione e della contemplazione, mentre le estetiche idealistico-romantiche sono teorie dell'immaginazione produttiva e della creazione artistica. Tale latenza del sublime nell'estetica romantica, che viene in un certo senso superata solo nella tematizzazione esplicita della sublimità accanto ai fenomeni del brutto e del comico da parte degli allievi di Hegel, non scaturisce tuttavia direttamente da una riflessione sulla dottrina di Kant, ma presuppone piuttosto l'elaborazione schilleriana del concetto. È Schiller infatti a ridefinire l'esperienza del sublime, inteso da Kant come sentimento misto di piacere e dispiacere suscitato dalla contemplazione della terribilità della natura – come pathos provocato dalla contraddizione tragica, compiendo così una decisiva ricollocazione del sublime all'interno della teoria dell'arte ed aprendo la strada alla trasformazione romantica del concetto.

Si tratta, come si vede, di una vicenda teorica non univoca. Per questa ragione la ricostruzione del sublime romantico qui intrapresa non segue un percorso lineare e non tratta solo di autori che possono dirsi a pieno titolo romantici. Non è certo romantico Schiller, che pone però le premesse per l'elaborazione romantica del sublime, né lo è Jean Paul, le cui speculazioni filosofiche sono spesso sviluppate in polemica antitesi con i principi teorici del primo Idealismo, e ancor meno romantico è Hegel, la cui concezione del sublime si rivolge precisamente contro quel concetto di infinito che sta a fondamento del sublime romantico. I filosofi della scuola hegeliana, infine, che ripensano il sublime in una prospettiva ormai pre-realistica, rappresentano una ripresa del sublime romantico e un addio definitivo a un concetto che solo nel tardo Novecento tornerà a essere oggetto di interesse filosofico.

¹ D. Peyrache-Laborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris 1997, p. 9.

² Per questa ragione gli studi sulla storia del sublime dedicano pochissima attenzione al Romanticismo teorico. Scrive al proposito Baldine Saint Girons: «La teorizzazione del sublime prosegue, certo, per entro alla speculazione filosofica (in Pierre Ancillon, in Théodore Jouffroi, in Hegel, in Schelling o in Schopenhauer), ma, a nostro avviso, senza sostanziali rielaborazioni concettuali. La novità si deve piuttosto agli artisti, che non si limitano a realizzare il sublime con nuove e indimenticabili figure musicali, pittoriche, narrative e poetiche ma tendono anche a rendere esplicita sul piano teorico la loro pratica», B. Saint Girons, *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris 2005, p. 110; trad. it. *Il sublime*, Bologna 2006, p. 143.

³ T. Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore and London 1986, p. 3.

⁴ Il saggio, rimasto mutilo, doveva essere probabilmente premesso alla guida del Lake District. Fu pubblicato postumo in *The Prose Works of William Wordsworth* a cura di W. J.B. Owen e J. W. Smyser, Oxford 1974, vol. II; trad. it. a cura di F. Nasi, "Nuova Corrente", XXXVII (1990), pp. 249-66.

⁵ Sull'apprendistato filosofico di Coleridge si veda R. Wellek, *A History of the Modern Criticism*, New Haven 1955, vol. II, p. 92 ss.; G. Marcel, *Coleridge et Schelling*, Paris 1971; E. Behler, *Schellings Philosophie der Kunst in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson*, in Id., *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn-Wien 1988, pp. 171-95.

⁶ Cfr. S. T. Coleridge, *Unpublished Fragments on Aesthetics*, ed by T. M. Raysor, "Studies in Philology", XXII (1925), pp. 232-33. Si veda al proposito T. Weiskel, *The Romantic Sublime*, cit., p. 45 ss.; Id., *On the Sublime, Coleridge's Writings*, vol. 5, ed. by D. Vallins, New York 2003.

⁷ Cfr. su questo P. De Bolla, *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford 1989, p. 43.

⁸ Si veda su questo C. Duffy, *Shelley and the Revolutionary Sublime*, Cambridge 2005, pp. 1-7. Sulla scorta dei lavori di Peter De Bolla l'autore rivendica una tradizione autoctona del sublime romantico inglese, considerando surrettizio lo schema interpretativo mutuato da Kant che ha invece un ruolo importante nel classico lavoro di S. H. Monk, *The Sublime. A Study of critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor 1960²; trad. it. *Il sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova 1992 e nel già citato volume di Weiskel.

⁹ Si veda in merito D. Laroque, *Boullée et le sublime*, in *Il sublime. Fortuna di un testo e di un'idea*, a cura di E. Matelli, Milano 2007, pp. 263-74.

¹⁰ V. Hugo, *Théâtre complet*, Paris 1963, vol. I, pp. 408-54.

¹¹ W. Erhart, *Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur*, "Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft", 1997, pp. 79-106.

¹² Mentre mancano prese di posizione teoriche sul sublime da parte di Novalis, l'idea della sublimità come manifestazione dello strato nascosto della personalità, che si esprime in alcuni aspetti della natura, ha un ruolo significativo nella sua opera letteraria. Le rocce e il sangue, ad esempio, appaiono sublimi perché rivelano il lato oscuro e terribile dell'umano. Su questi aspetti del sublime romantico v. H. Böhme, "Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremden“, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von C. Pries, Weinheim 1989, pp. 119-42.

¹³ Sullo sviluppo dei due modelli nella cultura romantica v. B. Prager, *Aesthetic Vision and German Romanticism. Writing Images*, Rochester 2007.

¹⁴ Cfr. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt a. M. 1970, p. 293 ss.

Schiller: il prodromo

1. La lettura delle opere di Kant, soprattutto della *Critica del Giudizio*, aveva suscitato in Schiller, già poeta e drammaturgo affermato, un interesse quasi esclusivo per questioni filosofiche ed estetiche, tra queste l'essenza del conflitto tragico, la definizione e funzione della bellezza e il sublime. Al sublime e alla teoria della tragedia, trattati anche nei corsi universitari a Jena, Schiller dedica alcuni saggi, nei quali emerge con evidenza progressivamente maggiore l'interdipendenza tra essi e il conseguente spostamento del concetto di sublime sul terreno dei fenomeni artistici. Nello scritto *Del sublime (Vom Erhabenen)*, composto nel 1793, e recante il sottotitolo "A proposito di alcune idee kantiane ulteriormente considerate", egli si cimenta in una rilettura del sublime di Kant. Nonostante l'apparente ortodossia dell'esposizione, sin da principio appare evidente l'intenzione di utilizzare il concetto kantiano di sublime per dare una spiegazione di tipo trascendentale al pathos tragico, fondendola con la tradizionale problematica dell'estetica dell'effetto. Notoriamente il sublime costituisce per Kant un ambito dell'esperienza estetica ben distinto da quello della bellezza. Si può affermare in generale che mentre il bello esprime un accordo tra le facoltà conoscitive umane, nonché una sostanziale armonia tra uomo e natura, il sublime manifesta una discrepanza tra intelletto e immaginazione. Il bello, scrive Kant, «comporta direttamente un sentimento che promuove la vitalità e si può pertanto unire con attrattive e con un'immaginazione che gioca, [...] il sentimento del sublime è un piacere che sorge solo indirettamente (e precisamente in questo modo: viene prodotto dal sentimento di un momentaneo impedimento delle energie vitali e di una successiva, tanto più forte espansione delle medesime) e dunque, in quanto emozione, pare tenere impegnata l'immaginazione non in un gioco, ma in qualcosa di serio»¹. Kant definisce negativo il piacere connesso all'effetto di repulsione e attrazione prodotto sul soggetto dalla contemplazione di determinati oggetti naturali. Il sublime può essere «matematico» o «dinamico» a seconda che «il movimento collegato con la valutazione dell'oggetto» si riferisca «mediante l'immaginazione o alla facoltà conoscitiva o a quella appetitiva»: nel primo caso è in gioco la natura come grandezza che supera la nostra capacità di comprensione razionale, nel secondo la natura come «una potenza

che non può esercitare su di noi violenza alcuna»². Mentre il primo appare connesso all'uso speculativo della ragione, il secondo riguarda il suo uso pratico e coinvolge la facoltà appetitiva (*Begehrungsvermögen*). La capacità di giudizio è attivata dalla discrepanza tra intelletto e immaginazione e, mentre nel sublime matematico supera il caos delle impressioni opponendogli un'idea di grandezza assoluta o di totalità, nel sublime dinamico mette al posto della capacità fisica di resistenza una capacità morale che rivela la superiorità dell'uomo sulla natura.

Il sublime matematico appare più direttamente legato alla sfera teoretica, e rappresenta di conseguenza per Kant il modello originario e più puro di sublime, giacché l'assenza del momento dell'affezione sensibile consente di mantenere una caratteristica saliente dell'esperienza estetica, la libertà dell'animo³. L'attenzione di Schiller si concentra invece sul sublime dinamico, in quanto investe l'ambito dei concetti morali, ed è perciò suscettibile di sviluppi genuinamente estetici. Negli scritti *Vom Erhabenen* e *Über das Pathetische* egli cerca di mostrare come l'esperienza del sublime dinamico, ribattezzato sublime pratico, stia a fondamento del fenomeno tragico ed abbia dunque una rilevanza primaria per la teoria dell'arte⁴.

Sublime per Schiller è in una prima approssimazione la rappresentazione di un fenomeno che porta a coscienza la condizione di dipendenza dell'uomo dall'universo fisico e la sua indipendenza morale e razionale. Ciò si verifica se qualcosa si oppone con violenza a uno dei due impulsi fondamentali dell'uomo, l'impulso alla conoscenza, che riguarda la nostra capacità di formarci delle rappresentazioni, o l'impulso di autoconservazione, che mette in gioco la sfera dei sentimenti e la percezione interna dell'esistenza. «Noi affermiamo con la nostra ragione una duplice *indipendenza* dalla natura – leggiamo nel saggio *Vom Erhabenen* – in *primo luogo* potendo (teoreticamente) andare al di là dei presupposti naturali e *immaginare* più di quanto conosciamo; in *secondo luogo* potendo (praticamente) superare le condizioni della natura e contrastare la nostra *cupidità* con la nostra *volontà*»⁵. Nel primo caso abbiamo a che fare con fenomeni la cui smisuratezza pone in evidenza i limiti del nostro intelletto, nel secondo con fenomeni che minacciano la nostra esistenza. Schiller riconduce questi due tipi di sublime, che corrispondono al sublime matematico e al sublime dinamico di Kant, agli ambiti teoretico e pratico. Mentre il sublime teoretico, in cui il soggetto percepisce la limitatezza del proprio intelletto di fronte alla grandezza inafferrabile della natura e supera attraverso il ricorso alla ragione la propria condizione di inferiorità, quello pratico investe l'uomo in quel che ha di più specificamente proprio, la libertà e la costituzione morale. Quest'ultimo inoltre mette in gioco la sfera degli affetti, poiché non riguarda la rappresentabilità degli oggetti ma la relazione tra la componente sensibile e quella intelligibile del nostro essere. Il suo esser connesso primariamente alla dimensione sensibile-affettiva del soggetto fa sì che il sublime pratico

abbia la sua forma di espressione più adeguata nella rappresentazione drammatica. In tal senso si configura come un fenomeno specificamente artistico per quel che concerne la forma, morale per quel che concerne il contenuto. Tale ridefinizione dei due tipi di sublime da parte di Schiller consente di intravedere un primo significativo scarto rispetto alle premesse kantiane, giacché definisce una prospettiva estetica in cui diviene primaria l'opposizione tra il sublime della natura e quello dell'arte (il sublime pratico), rispetto all'opposizione tra sublime e bello. E inoltre evidente l'accentuazione dell'interesse per il sublime pratico, mentre quello teoretico viene a poco a poco accantonato.

All'interno del sublime pratico Schiller introduce una distinzione ulteriore, che mira all'individuazione del tipo sublime che esprime adeguatamente l'accadimento tragico, tra una forma "contemplativa" e una forma "patetica" in base all'oggetto rappresentato ed al tipo di affezione che questo provoca nell'osservatore. Nel sublime contemplativo infatti l'immaginazione (*fantasia*) riferisce gli oggetti spaventosi all'istinto di conservazione, raffigura cioè come un pericolo per l'esistenza fenomeni naturali o entità astratte come il tempo e la necessità; la ragione, scrive Schiller, li subordina d'altro canto alle sue leggi supreme, facendone degli oggetti sublimi ⁶. Ma poiché per questo genere di oggetti astratti o indeterminati l'effetto spaventoso è generato dalla fantasia, che ha agio di dare una forma libera all'indeterminatezza, è la dimensione della contemplazione a prevalere in questo tipo di sublime. Il passaggio al sublime patetico è determinato dalla cogenza oggettiva del sentimento di terrore. Vi è solo una differenza di grado rispetto al sublime contemplativo, che però conduce alla necessità del confronto della potenza esterna con la libertà morale: «se l'immaginazione perde la sua libertà, la ragione fa valere la propria; e l'animo tanto più si sviluppa interiormente quanto più trova limiti nell'esterno» ⁷. A caratterizzare il sublime patetico è dunque l'esigenza di rapportare direttamente la potenza sensibile alla forza morale dell'individuo, esigenza che non è posta dal sublime contemplativo, in cui vi è bensì un richiamo alla libertà come fondamento, ma non è messa in gioco la libertà come capacità di resistenza morale. «Quando un oggetto si presenta non come una semplice potenza, ma come una potenza funesta per l'uomo, [...] non dipende più dall'immaginazione riferire o meno tale oggetto all'istinto di conservazione: essa deve farlo, ne è oggettivamente costretta» ⁸. In tal senso il sublime patetico rappresenta un potenziamento del sublime pratico contemplativo, giacché la potenza attraverso la fantasia viene riferita all'uomo morale, al fine di tematizzare il dolore della condizione umana ⁹. Il sublime che riguarda specificamente la rappresentazione tragica è dunque il sublime patetico: «La rappresentazione dell'altrui sofferenza, unita all'affetto e alla coscienza della nostra interiore libertà morale, si definisce *pateticamente sublime*» ¹⁰.

Schiller muove dall'analisi dell'effetto esercitato dal sublime pratico, appuntando la sua attenzione sulla risposta emozionale dello spettatore,

per mostrarne la superiore rilevanza estetica rispetto al sublime della conoscenza. Egli argomenta infatti che il terribile, cioè la minaccia all'impulso di autoconservazione, determina necessariamente un'impresione più viva di quanto non faccia la rappresentazione dell'infinito, che sollecita l'immaginazione alla contemplazione di ciò che è incommensurabile alla nostra conoscenza. La semplice considerazione dell'effetto, che rimane sul terreno dell'analisi dei sentimenti, non renderebbe però conto della differenza di struttura e di funzione che Schiller attribuisce ai due tipi di sublime, e da cui deriva lo specifico ruolo del sublime patetico per la spiegazione del fenomeno artistico della tragedia. La ragione dell'identificazione del concetto del sublime pratico con una categoria centrale del fenomeno tragico, quella del patetico, è da ricercarsi piuttosto nel complesso rapporto tra affetto, immaginazione e libertà, che qui si discosta significativamente dal modello kantiano. Per Kant gli affetti entrano nella costituzione del sublime solo in quanto possono rafforzare attraverso l'entusiasmo la capacità di risposta razionale dell'animo. La capacità di reazione morale viene però ottusa in misura maggiore o minore dall'affetto, e del tutto soppressa dalla passione. Poiché il pathos non può coesistere con la libertà dell'animo, che è condizione necessaria perché si dia l'esperienza del sublime, il patetico esclude in linea di principio la sublimità¹¹. Diversamente si configura in Schiller il rapporto tra sentimento e reazione morale, che in un certo senso rovescia la prospettiva kantiana: il complesso delle reazioni affettive si determina già sul piano della sensibilità attraverso l'azione dell'immaginazione, e la reazione morale è conseguenza di questo gioco degli affetti, non suo presupposto¹². L'immaginazione svolge un ruolo di mediazione e di riflessione trasformando in pathos il sommovimento della nostra natura sensibile e innescando così la reazione morale. Proprio in quanto riflessiva l'immaginazione ha il compito di stabilire rispetto all'oggetto contemplato la distanza che consente di recuperare la necessaria libertà dell'animo.

Tale meccanismo trova la sua espressione più compiuta nella rappresentazione tragica. Nella tragedia la condizione di negatività e di manchevolezza dell'esistenza che si riverbera nelle azioni degli uomini assume i tratti della necessità che si oppone al principio di autodeterminazione dell'individuo, esprimendo quella inevitabilità del dolore che gli antichi chiamavano destino. Nell'impossibilità di opporsi realmente allo spaventoso emerge tuttavia la certezza della possibilità di resistenza morale alla violenza esercitata da qualcosa cui non possiamo sottrarci. Tale resistenza è necessaria perché un evento spaventoso acquisti un significato sublime. La rappresentazione patetica rende con ciò visibile la duplice natura, sensibile e morale, dell'uomo¹³. Neppure la divinità, le cui leggi si accordano con le leggi della ragione, può influire in alcun modo sulla volontà come potenza, che resta indipendente e autodeterminata. Ed è questa indipendenza a render possibile il rovesciamento della sottomissione alla necessità in affermazione della volontà come essenza morale

dell'uomo. Schiller individua in ciò il punto di coincidenza del sublime col tragico: condizione necessaria del sublime è infatti la consapevolezza della superiorità della ragione di fronte ad un evento che sovrasta i sensi, mentre l'elemento caratterizzante del tragico è l'opposizione insanabile tra destinazione morale e destinazione naturale, opposizione che conduce all'annientamento del soggetto come entità sensibile-sentimentale e alla contemporanea affermazione della sua dimensione soprasensibile.

Con l'osservazione che il sublime si può manifestare solo nella sventura, Schiller connette primariamente il concetto alla sfera dei fenomeni morali e soprattutto afferma che la tragedia è di esso la più adeguata rappresentazione. Considerato dal punto di vista dell'effetto, il sublime patetico suscita una forma di compassione (*Mitleid*), di compartecipazione al dolore rappresentato. L'uso del concetto di compassione da parte di Schiller mostra che il sublime patetico non può riferirsi agli oggetti dell'esperienza ordinaria, ma concerne esclusivamente la rappresentazione artistica del sublime. Il riferimento principale di tale concezione è Lessing, con la differenza che la compassione non costituisce per Schiller il fine della rappresentazione drammatica, ma solo un mezzo per risvegliare l'interesse per il soprasensibile. La compassione viene integrata sulla base dell'idea del sentimento misto nel concetto di sublime ed è intesa come la capacità di percepire virtualmente il dolore, divenendo così «un attacco alla nostra sensibilità» che ha la funzione di suscitare la percezione della assoluta autonomia del nostro fondamento intelligibile¹⁴. La compassione è in sé un sentimento che sorge necessariamente alla contemplazione del dolore, ma deve stabilire una distanza rispetto all'oggetto contemplato perché la si possa collocare nella sfera estetica. Ora, perché sia impedita la piena identificazione del soggetto contemplante con chi soffre, bisogna che la sofferenza sia illusione e si offra non ai sensi ma all'immaginazione. L'illusione, e dunque la forma artistica, è ciò che consente la riflessione e la conseguente coscienza della libertà morale, coscienza che sarebbe vanificata dalla partecipazione ad una reale sofferenza. Attraverso l'immaginazione il soggetto riferisce a sé il dolore dell'accadimento tragico, salvaguardando la propria interiore libertà morale. In merito al contenuto sublime, Schiller osserva che esso non riguarda ciò che accade, ma ciò che *può* accadere, non l'agire reale dell'uomo ma la sua destinazione. «La forza estetica con cui il sublime del pensiero e dell'azione ci commuove non si fonda dunque in nessun modo sull'interesse della ragione che si agisca in modo giusto, ma sull'interesse della fantasia che un'azione grande sia possibile, vale a dire che nessuna sensazione, per quanto possente, vanifichi la libertà dell'animo»¹⁵. Nel più tardo scritto *Sul sublime* Schiller afferma che il patetico (cioè la traduzione del sublime in finzione estetica attraverso l'immaginazione) è «una sventura artificiale che ci pone, come la sventura reale, in un rapporto immediato con la legge spirituale che comanda all'animo nostro»¹⁶. Ma la sventura reale ci rende inermi, mentre «la

sventura artificiale del patetico ci trova invece totalmente preparati ed essendo solo immaginata, il principio di autonomia presente nel nostro animo conquista lo spazio per affermare la sua piena indipendenza»¹⁷. La mediazione della rappresentazione artistica diviene in tal modo per Schiller costitutiva dell'esperienza estetica del sublime.

Per Kant al contrario il sentimento del sublime sorge fondamentalmente dalla contemplazione di spettacoli naturali. Rispetto a Kant, Schiller opera un duplice spostamento: per un verso, come già si è osservato, mediante la nozione di sublime patetico egli applica il concetto all'ambito dei fenomeni moralmente rilevanti per l'uomo. Ma, soprattutto, sottrae all'ambito della soggettività trascendentale il concetto di rappresentazione, sottolineandone la componente oggettiva: il terribile non è più semplicemente, come in Kant, ciò che il soggetto percipiente si rappresenta; è piuttosto ciò che viene oggettivamente rappresentato, attraverso la fantasia, entro l'opera d'arte. È solo nella finzione artistica, prodotto della fantasia, che il sublime può essere espressione del *pathos* della negatività dell'esistenza umana; l'evento reale deve trasformarsi in parvenza estetica.

Un ruolo fondamentale nella trasformazione del sublime della natura di Kant in una categoria propria della tragedia è svolto dal concetto di immaginazione (*Einbildungskraft*). Essa rappresenta infatti sul piano trascendentale un elemento essenziale del meccanismo del sublime poiché fa dell'affetto sensibile materia per la riflessione, e d'altro canto, in quanto facoltà propria dell'artista, è ciò che dà forma estetica all'intuizione del sublime. Anche qui Schiller muove senz'altro dall'analisi dell'immaginazione estetica sviluppata da Kant nella *Critica del Giudizio*, ma ne modifica significativamente la portata, reinterpretandola in senso antropologico. Da struttura trascendentale della conoscenza com'era in Kant, l'immaginazione diviene una facoltà intermedia che consente di perseguire l'unità della componente sensibile-sentimentale e di quella razionale dell'uomo. Su questa base Schiller cerca di superare il rigido dualismo kantiano e fondare l'unità armonica dell'individuo¹⁸. Ora, l'immaginazione estetica produce per Kant rappresentazioni alla cui estensione nessun concetto può essere adeguato, ed è «potentissima nel creare quasi una seconda natura col materiale che le dà quella effettiva»¹⁹. Essa rende cioè possibile l'oltrepassamento dell'esperienza ordinaria attraverso la sostituzione della legge dell'associazione con la produzione di rappresentazioni fondate su regole analogiche. Per Kant l'immaginazione è libera in quanto indipendente rispetto alle leggi della sintesi empirica. E proprio sulla nozione di libertà dell'immaginazione si sofferma l'attenzione di Schiller, che la pone a fondamento del discorso sul sublime. Egli osserva infatti che l'immaginazione ci garantisce la prima forma di libertà, giacché con la ragione noi affermiamo una forma di «indipendenza dalla natura potendo (teoreticamente) andare al di là dei presupposti naturali e *immaginare* più di quanto conosciamo;

in secondo luogo potendo (praticamente) superare le condizioni della natura e contrastare la nostra *cupidigia* con la nostra *volontà*»²⁰. La libertà è qui intesa come indipendenza della ragione non solo rispetto alla condizionatezza dell'esperienza, ma anche alla determinatezza sensibile dell'individuo. Essa è il mezzo che per primo consente all'uomo il distacco dalla naturalità del sentire, in quanto capacità di rappresentarsi ciò che non è dato ai sensi, ed è perciò in grado di proiettarlo nella sfera della possibilità, di ciò che non è condizionato dalla datità sensibile. Schiller non distingue tra libertà della ragione e libertà dell'immaginazione, poiché considera l'immaginazione come un'estensione della razionalità stessa, nella cui struttura è radicata, in quanto capace di connettere sensibilità e principio conoscitivo. Egli compie piuttosto un ulteriore passo avanti, gettando un ponte tra ragione teoretica e ragione pratica, con l'affermazione che questa libertà in senso teoretico diviene il mezzo per attingere la libertà come fondamento della sfera morale²¹. È infatti la libertà dell'immaginazione che, sottraendo l'uomo alla necessità naturale, ne rivela il fondamento morale-intelligibile. Mentre in Kant la funzione immaginativa resta nell'ambito della conoscenza, Schiller ne fa un elemento di mediazione tra le due dimensioni essenziali dell'uomo, quella conoscitiva e quella morale. Ed è significativo in tal senso che per Schiller sia la libertà e non il dovere il concetto fondante della sfera morale. Facoltà eminentemente estetica, l'immaginazione ha dunque a che fare sia con la conoscenza, che essa contribuisce ad estendere in virtù della propria incondizionatezza, sia con la libertà in senso morale, che costituisce il fondamento soprasensibile dell'uomo. In sintesi, il fatto che l'uomo in base all'idea di libertà agisca "come se" fosse libero, presuppone per Schiller la libertà dell'immaginazione²². Di tale libertà il sublime fornisce la rappresentazione simbolica.

2. Nelle *Lettere sull'educazione estetica*, il più noto fra i suoi scritti filosofici, Schiller non si sofferma sul concetto di sublime. Il termine ricorre bensì in accezione generica nel testo, ma non vi si trova una definizione del sublime, né una sua caratterizzazione rispetto al bello. Un fatto singolare per un autore che non solo fonda su principi kantiani la sua estetica, ma che soprattutto ha sviluppato gran parte della sua riflessione teorica intorno alla questione del legame fra sublime e tragico. Vi sono ragioni per ritenere che tale assenza dipenda da circostanze contingenti relative alla composizione del testo, rimasto – come è noto – incompiuto. Per riassumere in breve i termini della questione: Schiller introduce nella sedicesima delle *Lettere sull'educazione estetica* la distinzione tra bellezza soave e bellezza energica, che dovrebbero convergere dialetticamente nel bello ideale. Il discorso sulla bellezza energica, però, che è presentata con i tratti del sublime, appare interrotto e rimandato ad una sezione successiva, che non vedrà la luce²³. Schiller interrompe la sua produzione filosofica subito dopo

la pubblicazione dello scritto *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, immediatamente successiva a quella delle *Lettere sull'educazione estetica*, per tornare all'attività di poeta e di drammaturgo. Le possibili ipotesi sull'impasse teorica che ha portato all'interruzione della stesura delle *Lettere* sono diverse, ma basti qui menzionare le difficoltà inerenti al concetto di "Stato estetico" e il riaccendersi dell'interesse dell'autore per la tragedia e per le questioni connesse alla rappresentazione letteraria del conflitto tragico. I testi sul sublime e sul patetico vengono ripubblicati solo alcuni anni dopo, nel 1801, e tra essi vi è un breve saggio, inedito sino a quel momento, intitolato *Sul Sublime (Über das Erhabene)*, in cui sono espresse una serie di considerazioni sul sublime come caos e sulla storia che presentano tratti di novità radicale rispetto agli altri scritti di ispirazione kantiana. Che lo scritto in questione, probabilmente la rielaborazione di un abbozzo risalente al 1793, possa essere considerato in un certo senso come la prosecuzione del progetto estetico delle *Lettere* risulta innanzitutto dalla funzione educativa che viene attribuita al bello e al sublime, ora considerati come concetti correlati. Un'impostazione assente negli scritti sul sublime del '92-93 e che presuppone l'elaborazione concettuale e terminologica delle *Lettere*. L'oggetto della trattazione è – afferma Schiller – quella «disposizione idealistica dell'animo» che consiste nella capacità del soggetto di superare teoreticamente la violenza esercitata su di lui, la quale, se accettata passivamente, annienterebbe il suo stesso essere. Un simile disposizione risulta non solo dalla possibilità di sviluppare l'inclinazione morale – insita nella natura razionale dell'uomo – ma anche e soprattutto da una tendenza estetica, radicata «nella sua stessa natura logico-sensibile, cioè tipicamente umana»²⁴. Tale tendenza estetica non riguarda però precipuamente la bella apparenza (come nelle *Lettere*), che pure «già basta a renderci indipendenti dalla natura come potenza», ma si estende all'esigenza «che ciò che esiste sia bello, buono e perfetto», cioè al senso del sublime. Quest'ultimo non è qui considerato isolatamente, ma in opposizione al bello, un'opposizione, però, che differisce significativamente da quella illustrata nella *Critica del Giudizio*, giacché l'ambito di entrambi i concetti è quello dell'apparenza estetica. Bello e sublime corrispondono innanzitutto a due atteggiamenti fondamentali dello spirito umano: «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 dell'esercizio del dovere. Qui ci lascia, giacché il solo 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»²⁵.

Schiller introduce, con la metafora dei due geni, che riprende un'immagine sviluppata in un breve componimento poetico dal titolo *Bello e sublime*²⁶, un'argomentazione di tipo antropologico. Le due categorie estetiche fondamentali, il bello e il sublime, sono definite in base alla struttura intrinsecamente mista dell'essere umano, così come risulta dalla «valutazione antropologica completa» esposta programmaticamente nelle *Lettere*²⁷. Per Schiller non vi è solo l'opposizione fondamentale tra soggetto e mondo, come per gli idealisti, ma l'io stesso è duplice, giacché in esso sensibilità e ragione stanno in un costante rapporto di tensione, che nell'esperienza del bello viene momentaneamente conciliato, mentre nel sublime è portato al limite della sopportabilità. Al bello e al sublime così considerati sono connesse due differenti forme di libertà del soggetto: la prima è quella «che noi godiamo come uomini all'interno della natura», la seconda, invece, consiste nel sentimento di indipendenza dagli impulsi sensibili. Ciò deriva dal fatto che nell'esperienza del sublime il soggetto è scisso tra due diversi sentimenti, di pena e di gioia, e la consapevolezza di tale scissione fa sì che nel sublime sperimentiamo «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»²⁸. L'uomo si trova in una situazione di eccezione rispetto alla natura, intesa come l'insieme delle connessioni causali che regolano il mondo dei fenomeni. Benché infatti egli stesso sia un'entità naturale, e la sua dimensione corporea, sensoriale ed emotiva sia sottoposta alla generale legalità della natura, è in grado di autodeterminarsi. Da tale concezione dell'autonomia morale del soggetto, di per sé non particolarmente originale, Schiller trae delle conseguenze estetiche. Il senso di libertà che scaturisce dal sublime ha a che fare con la percezione dell'indipendenza della ragione dalle condizioni naturali, che sul piano cognitivo si manifesta nella capacità della fantasia di rappresentarci ciò che per i nostri sensi e per l'intelletto finito è inconcepibile, e sul piano dell'esistenza morale nella capacità di pensare e di agire in contrasto con la causalità naturale. Ciò accade per esempio – spiega Schiller – quando una persona toccata da una serie di disgrazie mantiene la medesima condizione di equanimità e di equilibrio che aveva quando era felice. Un simile carattere fornisce un esempio diretto dell'autonomia morale dell'individuo, alla quale lo spettacolo sublime ci rimanda invece indirettamente, vale a dire in termini simbolici²⁹. Il meccanismo del sublime ha la caratteristica di proiettare l'uomo oltre la limitatezza della sfera sensibile, mentre la bellezza lo tiene soggiogato con le catene della sensibilità, in una sorta di dorata prigionia della forma in cui «ragione e mondo sensibile concordano». Ma per Schiller si tratta evidentemente di una conciliazione parziale, così come limitato è l'ambito della libertà procurataci dal piacere del bello, giacché con esso «non verremmo mai a sapere che siamo destinati a rivelarci come intelligenza pura e che ne siamo in grado»³⁰.

Una delle questioni più discusse dell'estetica schilleriana è se il essa prevalga il modello della conciliazione tra gli opposti, privilegiato nelle interpretazioni di matrice hegeliana, che è rappresentato da un gruppo di concetti che ricorrono sotto diversi aspetti nelle opere della maturità, il bello, la grazia, la bellezza soave, oppure il modello del conflitto tragico, cui fa riferimento il plesso concettuale contrapposto, che comprende il sublime, la dignità e la bellezza severa. Per quanto non priva di difficoltà, la soluzione più plausibile è di tipo dialettico: vi è una implicazione reciproca delle due tendenze, cui si aggiunge una prospettivizzazione storico-antropologica, giacché il bello ha la funzione di educare la sensibilità nella fase di acquisizione della cultura, e il sublime quella di ravvivare il senso della libertà nella condizione di rammollimento dei costumi provocato da un eccesso di civilizzazione. Nello scritto *Sul sublime*, comunque, a prevalere è certamente il secondo modello, quello del conflitto, che implica la superiorità del sublime sulla bellezza, sebbene si accenni al fatto che il sublime deve venir meno nel momento in cui si integra nella bellezza ideale³¹. La natura ci indirizza al bello, che «deve condurci da un rozzo stato naturale verso la grazia», ma il sublime rappresenta il frutto della maturazione del gusto, e presuppone lo sviluppo di «tutte le altre facoltà dello spirito». La capacità di riflettere liberamente e di scorgere nello scorrere degli eventi interiori un principio di permanenza dell'essere è il presupposto perché il soggetto possa avere esperienza del sublime.

Nella prospettiva dello sviluppo intellettuale e morale dell'individuo la bellezza rappresenta dunque una fase anteriore rispetto al sublime, poiché resta conclusa nell'ambito dell'apparenza sensibile, ed ha una portata limitata, poiché attraverso di essa l'uomo non giunge alla comprensione di sé come pura intelligenza. Nel sublime, invece, la tensione negativa a cui la sensibilità è sottoposta produce per reazione l'intuizione del suo altro, il fondamento intelligibile del soggetto. Schiller riformula qui in un contesto antropologico-trascendentale un motivo teorico discusso in anni precedenti, riguardo al piacere misto suscitato da accadimenti tragici: la dimensione negativa dell'impatto che gli oggetti sublimi hanno sull'animo determina non solo un'intensificazione del piacere, ma anche un accrescimento della comprensione razionale³². L'impulso impresso all'immaginazione dal terribile o dal negativo deriva dal legame che questa intrattiene con il fondamento naturale-sensibile degli individui. L'immaginazione infatti, nella sua assoluta libertà e nella sua illimitata capacità di produrre immagini senza riferimento all'esistente e «senza riferimento alla forma», precede l'attività razionale e ne anticipa gli sviluppi³³. Da un lato in essa si manifestano, amplificate, le paure scaturenti dall'imperscrutabilità del nostro fondamento sensibile, ma dall'altro il principio di libertà che essa rende visibile è ciò attraverso cui il terribile viene depotenziato e con ciò estetizzato. Schiller descrive un processo non troppo dissimile da ciò che la psicanalisi chiama, non a caso, sublimazione: «Privo di timore e

con un brivido di piacere [il soggetto] 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 sua forma più viva»³⁴. Tanto più efficace appare tale processo nella rappresentazione tragica, che ricrea in condizioni artificiali l'esperienza del sublime mediante il pathos e rivolge la forza del negativo verso un soggetto razionalmente armato. Un effetto che Schiller, da medico, paragona all'inoculazione di un vaccino, da cui le difese dell'individuo vengono potenziate.

Accanto agli attributi tradizionali del grandioso, del terribile, dello smisurato, Schiller introduce nella caratterizzazione degli oggetti sublimi l'idea del disordine. Il disordine della natura, innanzitutto, che si osserva «nella meravigliosa lotta tra la fertilità e la distruzione nelle campagne siciliane», o nelle «selvagge cataratte» e nelle «montagne nebbiose della Scozia, la grande natura di Ossian», e che offre all'osservatore un piacere infinitamente superiore rispetto ai campi ordinati o ai giardini geometrici alla francese. Ma giacché gli spettacoli naturali non sono altro che uno specchio nel quale si riflette il soggetto, in che relazione sta quel disordine con il fondamento intelligibile di cui dovrebbe essere tramite? Va innanzitutto rimarcata la funzione subordinata e utilitaristica che svolge l'intelletto nello sviluppo complessivo dell'individuo. Esso agisce infatti essenzialmente nella ricerca di mezzi atti a migliorare le condizioni materiali di esistenza e nella comprensione dei fenomeni che ci circondano. Ma né l'accrescimento del proprio benessere materiale esaurisce la sfera dei bisogni dell'uomo, né la comprensione del mondo fenomenico costituisce intera la sua destinazione. Perciò, se la regolarità ordinata dei campi coltivati riflette l'ordine calcolante dell'intelletto, il paesaggio devastato dall'eruzione di un vulcano, frammento del disordine caotico della natura, provocherà l'immaginazione indirizzandola alla scoperta dell'indipendenza dell'umano rispetto alla datità dell'ordine fenomenico. Il piacere estetico sta in relazione diretta con l'intuizione del principio di libertà che il sublime rivela contraddicendo l'intelletto: «È proprio quella assoluta mancanza di un nesso finalistico in questo caos di fenomeni, che li fa apparire sproporzionati e inutilizzabili all'intelletto, il quale deve pur attenersi a questo tipo di connessione, è ciò in cui la ragion pura scopre un elemento tanto più calzante, giacché vede rappresentata in questa selvaggia libertà (*Ungebundenheit*) della natura la propria indipendenza dalle condizioni naturali»³⁵.

Il sublime come disordine assoluto si fonda dunque su un paradossale, in cui l'incomprensibilità dell'ordine della natura diventa simbolo di un superiore ordine razionale. Schiller, la cui argomentazione si fonda sulla distinzione tra ragione e intelletto, secondo cui la prima costituisce il principio sintetico della conoscenza e il fondamento morale dell'individuo, il secondo la capacità analitica, che si applica agli oggetti della

conoscenza empirica, non ha certo in mente la natura in senso kantiano. Se come insieme dei fenomeni essa obbedisce a leggi prescrittive, nel regno della libertà si sottrae ai tentativi dello spirito speculativo di racchiuderla in un sistema razionale³⁶. Questa natura che «non stringe patti con l'uomo» e di cui la distruttività e l'imprevedibilità degli eventi naturali non è che un'immagine, è in realtà il caos degli impulsi e delle passioni che guidano l'agire umano, cui è possibile opporre soltanto il debole baluardo dell'autonomia morale, ben sapendo che sarà travolto. Poiché l'intelletto è solo una «debole fiamma» che cerca invano di illuminare «la grande casa della natura», l'unica soluzione possibile è la rinuncia «a voler far confluire questo caos di fenomeni privi di legge in un'unità della conoscenza» e l'assunzione dell'incomprensibilità come prova dell'assoluta indipendenza della ragione pura, cioè della libertà.

L'idea di una natura caotica, che resta nelle sue strutture fondamentali incomprendibile all'intelletto, è trasferita analogicamente alla concezione della storia universale. Il saggio *Sul sublime* presuppone la disillusione provocata dagli esiti della Rivoluzione francese e dal Terrore e rompe decisamente con il modello illuministico della storia come progresso che Schiller aveva condiviso in anni non lontani e di cui aveva fornito un'interpretazione nella prolusione jenese del 1789³⁷. La storia è per Schiller un centrale oggetto di riflessione non solo nei lavori storiografici, ma anche e soprattutto nelle tragedie, in cui i personaggi si scontrano sia con le proprie passioni, sia con costellazioni di eventi che ambiscono invano a controllare. L'affermazione dell'autonomia morale degli individui non si accompagna all'illusione di poter controllare o anche soltanto comprendere l'interna *ratio* dei processi storici e il rapporto tra uomo e mondo storico resta sostanzialmente antagonistico³⁸. «Considerata da questo punto di vista, e *soltanto* da questo, la storia universale è ai miei occhi un oggetto sublime. Il mondo, come oggetto storico, in fondo non è altro che il conflitto delle forze della natura tra loro e con la libertà dell'uomo, e la storia ci riferisce l'esito di tale conflitto. Fino ad oggi la storia ha da raccontarci sulla natura (a cui si devono attribuire tutte le emozioni) gesta di gran lunga più grandi di quelle della ragione indipendente»³⁹.

Sublime, la storia universale, lo è nel senso che in essa si afferma con violenza ciò che sfugge al controllo dell'uomo e soprattutto alla sua razionalità, ma allo stesso tempo mostra le tracce della lotta che egli ha ingaggiato per affermare la propria libertà. Si tratta di una visione tragica della natura e della storia, alla quale l'arte offre un accesso privilegiato. Se infatti la realtà – afferma Schiller – offre molti oggetti in cui può esercitare il suo senso del sublime, chi cerchi di comprenderne il significato «è servito meglio mediatamente, e non direttamente, e preferisce ricevere una materia elaborata e scelta dall'arte, piuttosto che attingere faticosamente e stentatamente all'impura fonte della natura»⁴⁰. Con ciò il sublime della natura lascia definitivamente il posto all'arte del sublime.

¹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 23; trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Milano 1995, vol. I, p. 259.

² Ivi, § 24; trad. it. cit., p. 265.

³ In merito al rapporto tra sublime matematico e sublime dinamico si veda il saggio di L. Pareyson, *L'estetica di Kant*, Milano 1984, pp. 131-55.

⁴ Nel saggio *Über das Pathetische* Schiller procede diaireticamente nel modo seguente: il sublime pratico si distingue in sublime contemplativo della potenza e sublime patetico, che si ha quando un oggetto si presenta come potenza funesta per l'uomo. Il sublime patetico a sua volta si divide in sublime del contegno e sublime dell'azione, caratterizzati dalla simultaneità il primo, dall'estensione temporale il secondo. In base a ciò egli afferma che il sublime del contegno può essere solo osservato e ad esso esclusivamente può rivolgersi l'arte figurativa, mentre il sublime dell'azione può essere pensato ed è oggetto privilegiato della rappresentazione drammatica.

⁵ F. Schiller, *Vom Erhabenen, Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Darmstadt 1993⁹, vol. V, p. 490 (nel seguito SW); trad. it. *Sul sublime*, a cura di L. Reitani, Milano 1989, p. 14.

⁶ Cfr. ivi, p. 504 ss.; trad. it. cit., p. 29.

⁷ *Über das Pathetische*, SW, vol. V, p. 525; trad. it. in F. Schiller, *Del sublime*, cit., p. 52.

⁸ *Vom Erhabenen*, cit., p. 509; trad. it. cit., p. 33.

⁹ Cfr. K. Petrus, *Schiller über das Erhabene*, „Zeitschrift für philosophische Forschung“, XLVII (1993), pp. 23-40.

¹⁰ *Vom Erhabenen*, cit., p. 509; trad. it. p. 34.

¹¹ Per Kant sono patetici non quei sentimenti che muovono alla reazione le forze razionali del nostro animo, ma le passioni in senso proprio. Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 29; trad. it. cit. p. 315.

¹² Sul confronto tra Kant e Schiller in merito a tale questione si veda H. Feger, *Die Macht der Einbildungskraft*, Heidelberg 1995, p. 239 ss.

¹³ Cfr. Klaus L. Berghahn, „Das Pathetischerhabene“. *Schillers Dramentheorie*, in *Deutsche Dramentheorien I*, hrsg. von R. Grimm, Wiesbaden 1980, pp. 197-221.

¹⁴ Cfr. H. J. Schings, *Triumph des Erhabenen*, in Id., *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980, pp. 46-53;

¹⁵ *Über das Pathetische*, cit., p. 535; trad. it. p. 62.

¹⁶ *Vom Erhabenen*, cit., p. 511; trad. it. cit. p. 33.

¹⁷ Ivi, p. 805; trad. it. cit., p. 80.

¹⁸ Il processo di antropologizzazione da parte di Schiller della struttura trascendentale dell'immaginazione è stata sottolineata da W. Düsing, *Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik*, in Klaus L. Berghahn, *Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes*, Kronberg 1975, pp. 197-239.

¹⁹ Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49; trad. it. cit. p. 445.

²⁰ *Vom Erhabenen*, cit., p. 490; trad. it. cit., p. 14.

²¹ Il saggio citato di W. Düsing pone l'accento sull'indistinzione tra i diversi significati di libertà nel saggio schilleriano. Quella che appare come inconseguenza nel quadro concettuale kantiano è però motivata dal differente rapporto che Schiller stabilisce tra immaginazione e ragione pratica.

²² Sul concetto di immaginazione in Schiller cfr. H. Feger, *Schillers ästhetische Suche nach einem Grund. Zur Divergenz der Rolle der Einbildungskraft bei Kant und bei Schiller*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, LXIX (1995), pp. 28-70.

²³ Le lettere 17-27 apparvero nelle “Horen” con il titolo complessivo *Bellezza soave*. A questa sezione doveva seguire, secondo lo schema annunciato, una “bellezza energica” e una “bellezza ideale”, il che non accadde. Sulla corrispondenza del concetto di sublime, così come è concepito nello scritto *Sul Sublime*, alla bellezza energica cfr. C. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart-Weimar 1995, p. 174 ss.

²⁴ *Über das Erhabene*, cit., p. 794; trad. it. cit., p. 69.

²⁵ Ivi, p. 795 ss.; trad. it. cit., p. 70.

²⁶ Il testo, in esametri, fu composto nel 1795 e poi ripubblicato col titolo *Die Führer des Lebens* (Le guide della vita). Poiché fu scritto nello stesso anno dell'*Educazione estetica*, costituisce una prova ulteriore del fatto che *Del sublime* è successivo a quest'opera. «Zweierlei Genien sinds, die dich durchs Leben geleiten, | Wohl dir, wenn sie vereint helfend zur Seite dir stehn! | Mit erheiterndem Spiel verkürzt dir der eine die Reise, | Leichter an seinem Arm werden dir Schicksal und Pflicht. | Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft dich, | Wo an der Ewigkeit Meer schauernd der Sterbliche steht. | Hier empfängt dich entschlossen und ernst und schweigend der andre, | Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe dich hin. | Nimmer widme dich e i n e m allein. Vertraue dem erstern | Deine W ü r d e nicht an, nimmer dem andern dein G l ü c k». (Sono due geni diversi, che in vita ti fanno da guida | Felice te, se uniti t'aiutano e ti stanno accanto. | Giocando leggero il primo accorcia il tuo viaggio, | E più lievi stando al tuo fianco son per te destino e dovere. | Dove il mortale, tremante, sta di fronte all'eterno. | Qui l'altro ti accoglie, deciso e serio, e in silenzio, | con il braccio gigante ti trasporta oltre l'abisso. | Mai devi onorare uno soltanto, né al primol affidare la tua dignità, la felicità all'altro.) SW, vol. I, p. 244.

²⁷ Cfr. F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Sämtliche Werke*, SW, vol. V, p. 577; trad. it. *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo 2005, p. 28.

²⁸ *Über das Erhabene*, cit., p. 796; trad. it. cit., p. 71.

²⁹ La rappresentazione di un carattere moralmente elevato non ha di per sé valore estetico. Per Schiller, infatti, è la rappresentazione della possibilità della resistenza alla violenza del negativo ad essere sublime, non l'attuazione del principio morale. Su questo si basa la distinzione tra giudizi estetici e giudizi morali, centrale per la comprensione della teoria schilleriana della tragedia.

³⁰ *Über das Erhabene*, cit., p. 797 ss.; trad. it. cit., p. 72.

³¹ L'effetto suscitato dal sublime è «totalmente diverso da quello suscitato dal bello; vale a dire dal bello reale, perché in quello ideale anche il sublime non può che dissolversi» (*Über das Erhabene*, cit., p. 797; trad. it. cit., p. 72).

³² Schiller tratta la questione, in termini ancora prevalentemente psicologici, nello scritto *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (Sul fondamento del piacere causato da oggetti tragici), scritto nel 1790, in cui comincia lo studio di Kant. Sebbene ancora privo di una linea teorica del tutto definita, il saggio documenta la riflessione sul tema centrale del pensiero schilleriano, la relazione e l'autonomia reciproca dell'ambito estetico e di quello etico.

³³ Il processo di costituzione dell'individuo da struttura puramente sensoriale ad entità razionale autocosciente è descritto in particolare nella XXIV e nella XXVII delle *Lettere sull'educazione estetica*. Cfr. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, cit., p. 648 ss.; trad. it. cit., p. 77 ss.

³⁴ *Über das Erhabene*, cit., p. 801; trad. it. cit., p. 75.

³⁵ Ivi, p. 802 ss; trad. it. cit. modificata, p. 77.

³⁶ Per un'analisi del concetto di natura negli scritti teorici di Schiller rimando al mio *Die Natur ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Aporie e variazioni del concetto schilleriano di natura*, in *Schiller e il progetto della modernità*, a cura di G. Pinna, P. Montani e A. Ardovino, Roma, Carocci 2006, pp. 71-87.

³⁷ Il discorso, dal titolo *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (Perché e a che scopo si studia la storia universale?) fu pronunciato da Schiller all'università di Jena, in cui era stato nominato professore di storia.

³⁸ Sull'evoluzione della concezione schilleriana della storia e i suoi esiti nello scritto sul sublime si veda W. Riedel, „Weltgeschichte ein erhabenes Objekt“. *Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken*, in P.-A. Alt, A. Kosenina, H. Reinhardt und W. Riedel (Hrsg.), *Prägnanter Moment, Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und der Klassik*, Würzburg 2002, pp. 193-214.

³⁹ *Über das Erhabene*, cit., p. 803; trad. it. cit., p. 78.

⁴⁰ Ivi, p. 807; trad. it. cit., p. 82.

Schelling: sublime e tragico

1. La teoria del tragico di Schiller spostava decisamente il sublime nell'ambito dell'esperienza artistica. La trasformazione da lui operata sul sublime kantiano, divenuto manifestazione di un processo di interiorizzazione dell'oggetto contemplato, in cui l'infinito si riflette nell'infinita scissione del soggetto umano, rappresenta il vero punto di partenza per l'elaborazione idealistica del concetto di sublime. Schelling, soprattutto, recepisce positivamente il riorientamento del sublime verso l'opera d'arte e il suo legame con la tragedia. Nella filosofia trascendentale e nel sistema dell'identità la concezione del sublime è inserita da un lato in una teoria della bellezza artistica, dall'altro è strettamente intrecciata con la riflessione sul tragico. Nell'estetica schilleriana, tuttavia, la differenza tra bello e sublime restava costitutiva, in quanto fondata su un dualismo antropologico che impone che l'educazione estetica dell'uomo passi non solo attraverso la conciliazione tra sensibile e intelligibile operata dal bello, ma anche attraverso la contemplazione della sproporzione e della negatività che si manifestano nel sublime. Schelling, al contrario, mira ad una unificazione dei due concetti, accogliendo il sublime nella più ampia sfera del bello. Egli intende portare in tal modo alle estreme conseguenze l'idea, da Schiller solo introdotta e mai veramente sviluppata, di una bellezza ideale in cui bello e sublime si conciliano. Le conseguenze di tale intenzione teorica, comune a tutta l'estetica romantica, sono però, come vedremo, meno lineari di quanto l'autore vorrebbe. Il sublime, nella sua variante tragica, finisce infatti per assumere un ruolo dominante, diventando per Schelling il tratto caratteristico dell'arte come espressione della conoscenza dell'assoluto.

È il bello, non il sublime, che Schelling pone alla base della definizione dell'arte: esso ne costituisce «il carattere fondamentale» e si configura essenzialmente come armonia, come superamento e conciliazione dell'opposizione tra cosciente e inconscio ovvero di infinito e finito. Il modello soggiacente a tale definizione è quello dell'arte plastica greca, come rivela, con trasparente riferimento a Winckelmann, la caratteristica di «calma e serena grandezza» che viene attribuita alla «espressione esterna» dell'arte in quanto prodotto di tale processo di conciliazione¹. «L'infinito espresso in modo finito è la bellezza [...]

e senza bellezza non vi è opera d'arte», si legge nella parte conclusiva del *Sistema dell'idealismo trascendentale*. Qual è dunque in tale prospettiva lo spazio del sublime, in cui per definizione si manifesta la disarmonia, la contraddizione dolorosa tra il finito e l'infinito? La presenza del sublime sembrerebbe infatti contrastare col fatto che la teoria schellinghiana del bello artistico appare orientata al programma di conciliazione tra impulsi naturali ed esigenze spirituali che costituisce la linea di tendenza dell'estetica del classicismo e, almeno in parte, dell'idealismo². Tale esigenza di conciliazione e di mediazione fa sì che nel *Sistema* Schelling esprima in linea di principio l'esigenza di riassorbire la tradizionale antitesi kantiana e burkiana tra bello e sublime in una concezione della bellezza che prevede una differenza non sostanziale tra i due termini, differenza che, precisa successivamente nella *Filosofia dell'arte*, è piuttosto quantitativa. Tuttavia la modalità della trasformazione o, se si vuole, del superamento di tale antitesi mostra come il sublime giuochi nella definizione della struttura del prodotto artistico un ruolo assai più rilevante di quanto non appaia al primo sguardo, sostituendosi di fatto al bello in senso proprio in quella che Schelling considera la forma d'arte più perfetta e complessa, la tragedia.

Il discorso schellinghiano sulla bellezza è dunque in primo luogo un discorso sull'arte o, meglio, sul costituirsi del prodotto artistico, sull'attività di mediazione tra conscio e inconscio, ovvero tra finito e infinito, portata a compimento dal genio. La discussione sul bello e sul sublime si colloca in questo quadro e pone al margine, come già di fatto accadeva in Schiller, la problematica kantiana del bello naturale. L'interesse si sposta decisamente dall'effetto prodotto sul soggetto e dal giudizio che ne deriva all'attività produttiva ed alla sua oggettivazione, l'opera d'arte. Il punto di partenza di tale attività produttrice è indicato, nella sezione conclusiva del *Sistema dell'idealismo trascendentale*, nel «sentimento di una infinita contraddizione» tra la dimensione inconscia della natura e quella cosciente del soggetto. Il risultato del processo di mediazione è il togliersi della contraddizione nella forma finita, congiunto con un «sentimento di soddisfazione» che si manifesta nella forma stessa come «quiete» e armonia, anche laddove sia rappresentata «la massima tensione del dolore o della gioia»: «Come la produzione estetica muove da un sentimento di contraddizione apparentemente insolubile, così pure essa, a confessione di tutti gli artisti e di quanti partecipano alle sue ebbrezze, termina nel sentimento di un'infinita armonia»³. La ricorrenza di espressioni come «armonia», «quiete», «serena grandezza», non lasciano dubbi sull'intenzione di caratterizzare il risultato del processo produttivo, in quanto superamento della contraddizione nella forma, come bellezza in senso classico. Ma subito dopo aver affermato che il bello così inteso rappresenta il «carattere fondamentale» dell'opera d'arte, Schelling riconosce che accanto alle opere belle vi

sono opere d'arte sublimi, sebbene «bellezza e sublimità siano per un certo rispetto contrapposte», relativizzando in tal modo la differenza tra i due concetti. L'assunto, data l'inerenza alla nozione di sublime di caratteristiche come la sproporzione o l'incommensurabilità tra finito e infinito, che contrastano con la "quiete" della bellezza, è evidentemente problematico e per spiegarlo egli concentra l'attenzione sul momento originario della scissione da cui procede l'attività creatrice, differenziandone le modalità di risoluzione. L'elemento centrale dell'argomentazione è, come si è detto, «l'infinita contraddizione» da cui origina l'attività artistica e senza la quale non è pensabile la bellezza, la quale viene di conseguenza concepita in termini dinamici, come processo di conciliazione nel finito di un conflitto infinito. Tale dinamicità intrinseca, unita all'intenzionalità, è propriamente ciò che distingue l'oggetto artistico dal prodotto della natura organica, il quale, per il fatto di rappresentare l'unità prima del conflitto, può essere solo casualmente bello. Ora, la contraddizione che sta a fondamento del prodotto artistico è – precisa Schelling – la medesima per il bello e per il sublime, ma mentre il bello si presenta come punto d'arrivo del processo di unificazione, in cui la differenza tra libertà e necessità è risolta nell'armonia della forma finita, il sublime è caratterizzato dal permanere del conflitto, la cui evidenza mette in moto «tutte le forze dell'animo per risolvere la contraddizione che minaccia l'intera vita intellettuale», chiamando dunque in causa il soggetto contemplante: «La differenza tra l'opera d'arte sublime e la bella poggia sul solo fatto che, dov'è bellezza, la contraddizione infinita è tolta nell'obbietto stesso, mentre, dov'è sublimità, la contraddizione non è composta nell'obbietto stesso, ma accresciuta fino a un grado in cui si toglie involontariamente nell'intuizione, il che allora vale altrettanto che se fosse tolta nell'obbietto»⁴.

L'assenza di conciliazione che si osserva nell'opera d'arte sublime provoca ed esige un intervento del fruitore per far sì che la minacciosa scissione che in essa si esprime sia ricondotta all'unità dell'intuizione estetica, «che pone le due attività in una inattesa armonia». Per questo, osserva Schelling, l'antitesi è relativa solo all'oggetto e non al soggetto dell'intuizione, giacché mentre nel bello la contraddizione è risolta nel particolare, nel sublime essa è portata alle estreme conseguenze, e ciò costringe in un certo senso il soggetto a risolverla nell'intuizione. In altri termini, il sublime fa della condizione originaria di ogni produzione estetica, cioè l'esperienza dell'infinita scissione tra libertà e necessità, la propria struttura e il proprio contenuto.

Affermare che la lotta con se stesso a cui il soggetto viene indotto dalla contemplazione di un oggetto sublime «può concludersi soltanto in un'intuizione estetica», cioè in un'intuizione oggettivata nell'oggetto sensibile finito dell'armonia tra attività cosciente e attività inconscia rappresenta un passo ulteriore in direzione dell'integrazione del sublime nella sfera del bello. Nel sublime però tale intuizione è propria

del fruitore dell'opera e non dell'artista ed è involontaria. Poiché infatti nell'oggetto sublime, in cui «dall'attività inconscia è accolta una grandezza che è impossibile accogliere in quella cosciente», la lotta tra gli opposti resta irrisolta, la violenza di tale contraddizione «mette in moto tutte le forze dell'animo e costringe il soggetto contemplante a ricostituire l'identità»⁵. Sebbene in maniera ancora implicita, è evidente che qui Schelling ha in mente il sublime della tragedia. L'idea che il sublime dell'opera si impone con violenza alla coscienza del fruitore, inducendolo a portare a compimento la conciliazione nell'intuizione, non sembra essere tanto un retaggio della settecentesca estetica dell'effetto, quanto un tentativo di costruire un modello dinamico del rapporto del rapporto tra libertà e necessità che consenta soprattutto di rendere conto della dialettica tragica, la cui rilevanza non solo estetica egli aveva posto in luce qualche anno prima, nelle *Lettere su dogmatismo e criticismo*⁶. In tal senso si può affermare che l'intervento del soggetto contemplante, che in un certo senso porta a compimento l'identità in un atto di comprensione che trascende il comune intelletto, sia la traduzione nei termini della filosofia trascendentale dell'antica questione della catarsi tragica. Che tale atto configuri un'intuizione estetica, giacché l'intuizione estetica è il corrispettivo «reale», come intuizione nel finito, dell'intuizione intellettuale, significa che il sublime viene con ciò di fatto accolto nella sfera del bello, come variante del manifestarsi dell'infinito nel finito che costituisce il carattere di verità dell'opera d'arte. Una variante, però, che domina nella tragedia, forma letteraria che Schelling non solo considera come il prodotto più elevato del genio artistico, ma che esprime simbolicamente la dialettica interna allo stesso sapere filosofico⁷. La teorizzazione del sublime è in tal senso la risposta sul piano estetico alla questione posta nello scritto *Su dogmatismo e criticismo* riguardo all'accettabilità per la ragione greca dell'orrore tragico.

Distinguere bello e sublime in base ad una diversa posizione della soggettività deve però essergli sembrato, dal punto di vista dell'architettura concettuale della teoria dell'identità, scarsamente sostenibile. Così in un'annotazione manoscritta nella copia di lavoro del *Sistema dell'idealismo trascendentale* Schelling sostituisce il passaggio in cui dice che la differenza tra l'opera d'arte sublime e quella bella poggia sul fatto che nella prima la contraddizione è tolta nell'oggetto, nella seconda nell'intuizione, con il seguente: «sebbene vi siano opere d'arte sublimi, e si sia soliti opporre la sublimità alla bellezza, non vi è nessuna vera, oggettiva opposizione tra bello e sublime; il bello autentico e assoluto è sempre anche sublime, il sublime (se autentico) è anche bello»⁸. La variante rimarca soprattutto l'esigenza di ricondurre bello e sublime sullo stesso piano, eliminando in tal modo definitivamente la visione antagonistica dei due termini. Viene in tal modo negata ogni gerarchia tra i due concetti, di cui è dichiarata la necessaria compre-

senza in ogni singola (autentica) opere d'arte, e viene d'altro canto cassato il riferimento al sublime naturale: il bello è il sublime ed ha a che fare essenzialmente con l'arte.

L'aspetto innovatore dell'argomentazione di Schelling rispetto alle posizioni precedenti, non solo di Kant ma anche di Schiller, è che per distinguere tra i due concetti non solo si sofferma sui punti di contatto tra essi, cioè sulla struttura antitetica dell'impulso artistico e sul fatto che esso sfoci nel prodotto del genio in una conciliazione tra natura e soggettività, ma che di fatto risolve la spiegazione del bello in una disamina del sublime.

2. Le lezioni jenesi sulla *Filosofia dell'arte*, di due anni successive all'*Idealismo trascendentale*⁹, riprendono e articolano più in dettaglio le considerazioni sul rapporto tra bello e sublime. Vi si accentua, in accordo con i principi della filosofia dell'identità, l'aspetto dell'«indifferenza» tra gli opposti e viene sottolineato di conseguenza il carattere puramente «quantitativo» dell'opposizione tra i due concetti. Rispetto allo scritto del 1800, tuttavia, la *Filosofia dell'arte* introduce alcune novità significative, soprattutto in merito al nesso tra sublime e tragedia e all'idea di sublime come caos. Decisiva è stata, ai fini della rielaborazione cui Schelling sottopone in tale contesto estetico-sistematico la questione del rapporto tra bello e sublime, la lettura dello scritto schilleriano *Sul sublime*, apparso solo nel 1801. I paragrafi delle lezioni relativi al sublime sono letteralmente costruiti come un commento al saggio di Schiller, del quale vengono citati ampi brani e intorno a cui si definisce l'ossatura argomentativa della teoria schellinghiana.

Il quadro sistematico del discorso sul sublime è dato dalla questione relativa al modo in cui il contenuto universale passa nella forma finita, vale a dire del processo di sintesi tra universale e particolare determinato dall'attività creatrice. L'opera d'arte è una «singola cosa reale mediante cui, nel mondo ideale, l'assoluto diventa reale ed oggettivo», e il suo artefice è «l'eterno concetto o idea dell'uomo in Dio» che è nell'anima. In altre parole, vi è una componente divina nell'uomo, un suo originario legame con l'assoluto che, in quanto è capace di creare, di divenire causa immediata della sua produzione, è il genio. Se per Kant il genio era un talento, un dono naturale «attraverso cui la natura dà la regola all'arte»¹⁰, e nell'*Idealismo trascendentale* Schelling lo concepiva come il manifestarsi della forza inconscia della natura nel soggetto creatore, nella *Filosofia dell'arte* il genio è «l'elemento divino che abita l'uomo», grazie al quale l'intuizione intellettuale dell'assoluta unità del finito e dell'infinito diventa intuizione estetica, ossia autocomprensione e posizione nel finito di quell'unità¹¹. Da questa riformulazione metafisico-teologica del concetto di genio muove l'analisi schellinghiana della *poiesis* estetica. Il genio dev'essere inteso come principio di conoscenza dell'assoluto da cui procede necessariamente l'atto creativo e non nel

senso di espressione di una personalità individuale e inconfondibile, usuale nelle estetiche di ispirazione psicologica del Settecento. Nella sua attività si distinguono un impulso inconscio, radicato nell'oscurità del fondamento naturale, e un agire cosciente, apprendibile e riproducibile in base a regole. Dalla compiuta interazione tra i due momenti scaturisce l'opera d'arte, nella quale il genio riconosce se stesso, ovvero esperisce la propria necessità come libertà. Vi è nell'attività del genio, afferma Schelling, una dimensione reale, che è «in-formazione (*Einbildung*) dell'infinito nel finito», e una ideale o «in-formazione del finito nell'infinito». A questa distinzione interna all'attività creativa è correlata una coppia di concetti in base alla quale vengono ridefiniti in questo contesto il bello e il sublime: da un lato la *poesia*, (dimensione reale dell'attività produttiva), dall'altro l'*arte* (dimensione ideale). Con il termine *poesia* Schelling identifica il momento autentico della creazione, «l'immediata produzione o creazione di alcunché di reale, l'invenzione in sé e per sé», in cui l'infinito trova ricetto nella finitezza conferendole in tal modo senso e autonomia. Si tratta in altri termini dell'ispirazione artistica o poetica, nella misura in cui questa è effettivamente capace di produrre un oggetto artistico. Non diversamente la concepivano i poeti e i critici del primo Romanticismo, da Schlegel a Novalis. L'arte rappresenta invece il processo inverso, in cui l'attività agisce nella forma sensibile, adeguandola al concetto infinito che in essa cerca espressione. Mentre la poesia è la particolarizzazione dell'universale, l'arte è l'universalizzazione del particolare e costituisce l'aspetto cosciente, tecnico, suscettibile di apprendimento e bisognoso di esercizio della produzione artistica. La creazione geniale non può fare a meno – in questo Schelling accoglie non solo la tradizionale distinzione tra *ars* e *ingenium* ma anche le riflessioni di Schiller e di Goethe sul diletantismo – di un consapevole ed affinato lavoro sulla forma.

Quel che qui preme porre in evidenza è che questi due aspetti o «unità» dell'originaria produttività artistica sono correlati rispettivamente al sublime e al bello. Schematicamente, il bello corrisponde alla finitezza ed alla compiuta delimitazione del processo creativo, il sublime alla contraddizione infinita da cui la creazione origina e che rimane visibile in quanto tale nella forma artistica: «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, ch'è in-formazione del finito nell'infinito, si manifesta soprattutto come bellezza»¹².

Sebbene quel “soprattutto” miri a relativizzare in senso quantitativo la distinzione tra i due modi di esistenza dell'arte, colpisce il fatto che il sublime sia posto in relazione primariamente al movimento di in-formazione dell'infinito nel finito, che sta per Schelling in un rapporto analogico con la produttività di Dio, il quale «partorisce la propria infinitezza ed è natura». È del resto attraverso il passaggio dall'infinito

al finito che «l'assoluto conferisce vita autonoma alle idee delle cose che sono in lui», così che le cose, in-formate dall'assoluto, diventano simboli dell'infinito.

Se il sublime esprime dunque la determinazione fondamentale dell'arte come ideazione, cioè come poesia, l'opera d'arte sublime è quella in cui si coglie uno sbilanciamento verso l'origine dell'atto creativo, cioè verso l'infinito e la sua lotta per venire alla luce nel finito. Poiché ciò che è al centro non solo dell'estetica di Schelling, ma in generale della filosofia idealistica dell'arte, è la questione di come l'infinito possa manifestarsi nella finitezza della forma artistica, vale a dire della funzione di verità dell'opera, al sublime viene di fatto ascritta una rilevanza che non dovrebbe competergli sulla base dell'equazione tra arte e bellezza dichiarata in principio. Ciò spiega anche l'ampiezza della trattazione del sublime in un contesto che dovrebbe prevalentemente essere dedicato alla definizione del bello artistico¹³.

Nella *Filosofia dell'arte* Schelling ripercorre, sulla scorta di Schiller, i diversi momenti del sublime, dal sublime naturale kantiano fino al sublime della tragedia, che forma il nucleo essenziale del suo discorso, avvertendo preliminarmente che vi è una struttura unitaria e immutabile del concetto, al di là dei modi in cui concretamente si esprime. Egli comincia con l'espone una definizione del sublime che corrisponde all'"opinione" (*Meinung*) che si ha generalmente del concetto: «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». Ciò che caratterizza il sublime è dunque in primo luogo il riconoscimento di un infinito nella sua differenza rispetto al finito in cui si manifesta e ciò lo distingue dal bello in senso proprio, in cui si esprime l'armonia della piena risoluzione dell'infinito nel finito. Il mantenimento delle tracce della scissione è del resto ciò che determina da un lato la rilevanza filosofica del sublime e dall'altro il suo aspetto inquietante, la sua capacità di provocare violentemente l'immaginazione. Diversamente dall'*Idealismo trascendentale* la *Filosofia dell'arte* affronta, attraverso Schiller, la questione del rapporto tra sublime e natura. «Il sublime è sempre o natura o carattere morale» – si legge nel § 65, che assume implicitamente la distinzione schilleriana tra sublime teoretico e sublime pratico. Nel primo, in omaggio alla tradizione kantiana e con le parole di Schiller, si distingue un sublime «quantitativo», per così dire, in cui la nostra capacità conoscitiva si confronta con «un oggetto che trascende la sua capacità di afferrarlo ed incommensurabile rispetto ad essa», e un sublime in cui il soggetto esperisce la violenza e la superiorità della forza della natura rispetto alla propria. Gli esempi addotti, e solo accennati, sono quelli correnti e riguardano in realtà il sublime teoretico, distese di rocce e di montagne di cui non si scorge la cima, «la vastità dell'oceano circondata solo dal cielo; l'universo nella sua incommensurabilità»¹⁴. L'interesse

di Schelling per la percezione estetica dei fenomeni della natura è evidentemente del tutto secondario, egli mira piuttosto a ridefinire l'essenza concettuale dell'esperienza del sublime nel quadro della filosofia dell'identità, per spostarlo poi, coerentemente con questa, sul piano della teoria dell'arte. Il sublime non ha a che fare con la grandezza e la vastità dei fenomeni naturali, che di per sé produrrebbe solo un senso di umiliazione nell'osservatore, ma con l'infinito a cui rimanda: «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 sottomissione del finito, che *simula* l'infinito, ad opera del vero infinito. Non v'è intuizione più perfetta dell'infinito di quella che si dà dove il simbolo in cui essa viene intuito simula nella sua finitezza l'infinito»¹⁵.

La spiegazione non diverge in maniera significativa da quella di Kant e di Schiller per quel che concerne la capacità del sublime di svelare attraverso la grandezza o la potenza della natura il fondamento infinito. Ciò in cui Schelling si distacca notevolmente da Schiller è però nella concezione di tale infinità. Schiller scrive infatti nel saggio *Sul sublime* che per il soggetto «la vastità relativa fuori di lui è lo specchio in cui egli guarda l'assoluta vastità che è in lui»¹⁶. Si tratta dunque di un processo di interiorizzazione in cui il soggetto ribadisce la propria libertà e la propria autonomia razionale rispetto all'universo oggettivo e alle forze che lo dominano. Schelling modifica il passo schilleriano, che cita per esteso, nel modo seguente: «lo specchio in cui scorge riflessa la vastità assoluta, l'infinito in sé e per sé»¹⁷. Il rapporto soggetto-oggetto è qui risolto in una superiore identità e quel che si manifesta nel sublime è l'intuizione di un assoluto che trascende il soggetto. Per Schelling, scrive Dieter Jähnig, «l'intuizione del sublime consiste nel fatto che l'uomo insieme all'oggettività relativizza anche la propria soggettività nel momento in cui coglie l'infinito in sé e per sé. Il trionfo della libertà in Schelling non è il trionfo dell'uomo»¹⁸.

Ma significativo è anche, nel brano citato sopra, l'uso delle nozioni di simbolo e di simulazione: entrambi rimandano infatti alla sfera dell'arte e della finzione artistica. Poiché per Schelling ogni opera d'arte autentica è simbolo dell'infinito, egli pensa evidentemente l'esperienza del sublime naturale in analogia con la produzione artistica del genio. In conseguenza di ciò egli suggerisce una curiosa reinterpretazione del sublime della natura come sostituto dell'autentica intuizione estetica, di per sé connessa alla creatività, nella sfera del quotidiano. «L'intuizione del vero infinito nell'infinito della natura» è una forma di esperienza estetica minore, che però, per chi sia in grado di fare della «relativa vastità della natura [...] il simbolo della vastità assoluta», purifica l'anima dalla sofferenza. Esso è, in altre parole, «la poesia che ogni uomo può praticare». In tal modo egli opera una sorta di «fizzionalizzazione»

dell'esperienza del sublime naturale, riconducendola surrettiziamente nell'ambito dell'intenzionale.

3. Il sublime naturale non è però, come si è accennato, al centro del discorso schellinghiano. Assai più rilevante gli appare il sublime morale, il sublime nella storia. Il *trait-d'union* tra i due modi del sublime è l'idea di caos, che Schelling ancora una volta mutua dallo scritto *Sul sublime* di Schiller. Ora, la specificità del sublime è la sua forma, una forma che, afferma Schelling, non può che essere il finito, poiché si tratta di un fenomeno estetico. Ma è un finito che ha l'apparenza dell'infinito, un infinito relativo che solo per l'intuizione sensibile è una grandezza assoluta, e proprio per questo ha in sé la negazione del finito. La forma finita che si nega come tale è in realtà l'informe e di conseguenza «comprendiamo come proprio l'*informe* sia ciò che, con maggiore immediatezza, diventa per noi *sublime*, cioè simbolo dell'infinito in quanto tale»¹⁹. L'informe è assenza di limite, sia in positivo che in negativo, vale a dire è l'impenetrabile confusione dei fenomeni oppure la forma perfetta, in cui ogni limite esterno è stato eliminato. Nel primo caso abbiamo il caos, nel secondo la forma assoluta, che Schelling, con una certa forzatura, individua nell'universalità finita delle figure della mitologia greca come Giove e Giunone²⁰. L'affermazione della sublimità della forma assoluta sembra essere un tributo necessario all'assunto sistematico secondo cui bello e sublime sono interdipendenti e la perfetta bellezza è necessariamente anche sublime. Quella che egli in realtà considera come «l'intuizione fondamentale del sublime» è il caos, poiché «anche l'estensione troppo vasta per l'intuizione sensibile o la forma di forze cieche troppo violente per le nostre capacità fisiche noi le cogliamo, nell'intuizione, solo come caos, e solo così diventano per noi simbolo dell'infinito»²¹. Schiller opponeva il caos della natura e della storia, simbolo in quanto tale dell'indipendenza della ragione, all'ordine parziale delle cose, accessibile all'intelletto finito. Schelling dal canto suo riprende questa idea, conferendo una coloritura neoplatonico-mistica a ciò che per Schiller esprimeva il contrasto insanabile tra natura a ragione, riconducendo il sublime nell'orizzonte concettuale romantico: «Quest'intuizione fondamentale del caos si trova anche nell'intuizione dell'assoluto. L'intima essenza dell'assoluto in cui tutto è uno e l'Uno è tutto, è il caos originario stesso. Ma anche qui ritroviamo appunto quell'identità di forma assoluta e informità, giacché quel caos insito nell'assoluto non è *mera* negazione della forma, bensì è informità nella forma suprema e assoluta»²².

L'intuizione del sublime come caos assume un significato propedeutico, per così dire, alla conoscenza filosofica dell'identità. L'esperienza dell'assenza di limite è infatti per Schelling ciò che consente di andare oltre la conoscenza finita e condizionata dell'intelletto, oltre la catena delle cause e degli effetti, e di accedere all'intuizione dell'assoluto «sia

nell'arte che nella scienza». Esso rappresenta il momento aurorale della conoscenza filosofica e dell'intuizione estetica del mondo.

Il caos è, come si è accennato, caos della natura, nella misura in cui le leggi naturali offrono spiegazioni parziali della natura nel suo complesso, il cui significato continua a sfuggire all'intelletto che lo insegue ordinando i singoli fenomeni, ovvero, afferma Schelling con le parole di Schiller, cerca di comprendere «la natura stessa mediante leggi naturali che vigono in essa ma non per essa», ma è soprattutto caos della storia, nella quale si cerca invano un piano razionale, una logica degli eventi che offra all'uomo una guida sicura per orientare le proprie azioni. Per questa ragione il sublime del carattere morale, quel sublime, cioè, che si osserva in un'individuo che sfida il destino pur sapendo di essere destinato a soccombere e paga il fio di tale sfida, rappresenta «il simbolo di tutta quanta la storia». Ma il sublime morale cui Schelling fa riferimento altro non è che l'essenza della tragedia nei termini in cui egli stesso l'aveva posta nelle *Lettere su dogmatismo e criticismo*, come paradossale affermazione della libertà attraverso la sua volontaria sottomissione alla necessità.

La tesi di Schelling è dunque che l'espressione più pregnante del sublime sia da ricercarsi nell'arte, e in una forma d'arte specifica, la tragedia, cui compete un ruolo di assoluta preminenza nella sua metafisica del bello artistico. L'opposizione tra libertà e necessità costituisce in generale la struttura dell'arte e la risoluzione perfetta di tale opposizione si dà in una forma «in cui la necessità vinca senza che la libertà sia sconfitta, e in cui la libertà vinca senza che la necessità sia sconfitta»²³. L'identità così descritta non rimanda però a un'idea di quiete o di armonica serenità della forma artistica ma al conflitto tragico e di conseguenza al sublime. In quanto concetti astratti, libertà e necessità si presentano nell'opera d'arte in termini simbolici e si riferiscono necessariamente alla sfera dell'umano, l'unica in cui la loro unità è costitutiva, giacché «solo la natura umana è da un lato soggetta alla necessità e dall'altro capace di libertà»²⁴. La tragedia assume, nel contesto di una concezione speculativa dei generi artistici, una funzione paradigmatica poiché rappresenta simbolicamente nel modo più adeguato l'opposizione originaria tra i due termini ovvero, in altre parole, rende visibile sul piano del contenuto la costituzione agonale della struttura dell'opera d'arte. Questo è ciò che conferisce alla tragedia una posizione di preminenza rispetto alla poesia epica e alla lirica, in cui il conflitto appare conciliato rispettivamente nell'interiorità del soggetto e nell'oggettiva riuscita delle imprese del protagonista. Tale opposizione infatti non viene alla luce «in situazioni propizie e favorevoli al soggetto», poiché in tali circostanze «la libertà non può apparire né in reale conflitto né in reale accordo con la necessità», ma in condizioni di pericolo per la sua esistenza materiale o morale. La tragedia greca prefigura nella lotta dell'eroe contro il destino l'antagonismo essenziale

tra finito e infinito che fonda l'idea stessa dell'opera d'arte. Scriveva Schelling nelle *Lettere su dogmatismo e criticismo*: «La tragedia greca onorava la libertà umana per il fatto che faceva combattere il suo eroe contro la superiore forza del destino: per non violare i limiti dell'arte, lo doveva lasciare soccombere ma, per rendere meno gravosa anche questa umiliazione della libertà umana, conseguita per mezzo dell'arte, doveva far espiare il delitto – anche quello commesso per opera del destino»²⁵.

Anni dopo, nelle lezioni sulla filosofia dell'arte, riprende ed articola in termini estetici l'intuizione formulata nello scritto del 1795, ponendo questa accezione del tragico in diretta relazione con il sublime: «Ma che questo incolpevole-colpevole si accollì volontariamente il castigo, questo è *l'elemento sublime* nella tragedia, ciò unicamente in cui la libertà si trasfigura fino alla perfetta identità con la necessità»²⁶. L'eroe tragico è sublime perché sopporta la punizione per un delitto di cui, come individuo, non ha colpa, ma proprio per il fatto di essere punito ingiustamente afferma la propria libertà. La massima sofferenza è ciò attraverso cui passa l'esistenza dell'assoluto, cioè la negazione del finito e del sensibile è il mezzo più puro di affermazione dell'infinito. Edipo rappresenta per Schelling l'archetipo dell'eroe tragico. Nella tragedia, la più perfetta ed elevata delle forme d'arte, il sublime diventa intuizione dell'incommensurabilità dell'assoluto non solo alla dimensione sensibile dell'uomo, come in Schiller, ma alla sua stessa soggettività.

Vi è ancora un aspetto della concezione schellinghiana del sublime che merita qualche considerazione. Come accade nelle teorie di Friedrich e di August Wilhelm Schlegel e poi, in misura più massiccia, nell'estetica di Hegel, Schelling opera una storicizzazione dei concetti estetici che era estranea alle estetiche del Settecento. Bello e sublime vengono messi in relazione all'antico e al moderno, ovvero al mondo greco e all'orizzonte simbolico del cristianesimo. La prospettiva è però inversa rispetto a quella di Schlegel, poiché all'antico corrisponde il sublime e al moderno il bello. La ragione di tale corrispondenza, che può sembrare sorprendente se si considerano il bello e il sublime sotto l'aspetto dell'opposizione tra armonia e disarmonia, è legata alla priorità estetica accordata da Schelling alla tragedia. Nella mitologia greca «l'universo viene intuito come natura», in quella cristiana invece «come mondo della provvidenza ossia come storia», così che «l'opposizione del finito all'universo deve presentarsi, nella mitologia del primo tipo, come ribellione, nell'altra mitologia invece come sottomissione condizionata all'universo. Il primo caso può essere caratterizzato come *sublime* (carattere fondamentale dell'antichità), il secondo come *bellezza* in senso stretto»²⁷. Mentre il culmine dell'arte greca è rappresentato dal mondo eroico della tragedia, l'arte moderna si fonda sul principio di sottomissione al divino, il cui simbolo più compiuto è quello della Vergine, per cui il femminile costituisce per Schelling il tratto definito-

rio della modernità: «presso gli antichi domina il sublime, il maschile, presso i moderni il bello e dunque il femminile»²⁸. Schelling utilizza qui una distinzione antropologica corrente al suo tempo, variamente declinata negli scritti di Wilhelm von Humboldt e di Schiller, secondo cui il maschile è il principio dell'energia e della lotta e il femminile quello dell'armonia e della civilizzazione come prevalenza della forma e la correla al contenuto spirituale religioso delle due epoche. Se in un certo senso, come osserva Szondi, il bello rappresenta un progresso un passo ulteriore della civiltà rispetto al sublime, la correlazione istituita da Schelling tra l'universo mitico greco e cristiano con i concetti di sublime e di bello lascia qualche perplessità riguardo alle effettive intenzioni teoriche di tale storicizzazione. All'epoca della stesura delle lezioni sulla filosofia dell'arte Schelling intratteneva un intensissimo rapporto di scambio intellettuale con gli Schlegel. Da August Wilhelm, in particolare, che gli aveva inviato il testo delle sue lezioni berlinesi sull'arte e la letteratura romantica, deriva gran parte delle sue conoscenze delle letterature moderne, con cui aveva assai meno dimestichezza che con quelle classiche²⁹. Rispetto ai suoi sodali romantici, il suo gusto e le sue inclinazioni estetiche rimasero prevalentemente orientati verso l'antico, anche alla scultura, certo, ma soprattutto verso la letteratura tragica. Non vi è nessun fenomeno artistico su cui Schelling si sia espresso con maggiore passione e penetrazione che sulla tragedia greca, e questa in definitiva rimane per lui l'ambito in cui l'arte si fa veramente «organo e strumento della filosofia». La qualità «virile» dell'antico, così come il latente classicismo di Schelling, non ha a che fare con il nitore apollineo della bella forma plastica ma con il conflitto immanente, ancorché risolto nell'identico, della tragedia. Ma la tragedia è la forma più compiuta di sublime, così che non è forse del tutto azzardato affermare che «il sublime non è un caso limite del bello, ma costituisce piuttosto nella concezione dell'arte di Schelling il nucleo della bellezza»³⁰.

¹ F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus, Sämmtliche Werke*, hrsg. von K. F. A. Schelling, Stuttgart-Augsburg 1859, vol. III, p. 620; trad. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Semerari, Roma-Bari 1997, p. 294.

² Che il concetto classicistico di bellezza, basato esclusivamente sul modello «plastico» di Winckelmann, costituisca il carattere dominante dell'estetica schellinghiana è convinzione assai diffusa, che tende a mettere in secondo piano il discorso sul sublime e sulla tragedia. La situazione è in realtà, come cercheremo di mostrare, più sfumata e problematica.

³ Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, p. 617; trad. it. cit., p. 289.

⁴ Ivi, p. 620; trad. it. p. 294 sg.

⁵ Cfr. D. Jähnnig *Schelling, Die Kunst in der Philosophie*, Pfullingen 1969, vol. II, p. 225 ss.

⁶ È infatti la tragedia, come si vedrà più avanti, il paradigma dell'arte sublime. Su questo J. F. Courtine, *Tragédie et sublimité. L'interprétation spéculative de l'Œdipe Roi au seuil de l'idéalisme allemand*, in Id., *Extase de la raison*, Paris 1990, pp. 75-111.

⁷ Sul rapporto tra l'analisi della tragedia greca, in particolare dell'*Edipo Re* di Sofocle, svolta nella decima lettera, e la questione dell'opposizione-integrazione tra filosofia dogmatica (Spinoza) e criticismo cfr. L. Hühn, *Die Philosophie des Tragischen. Schellings „Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus“*, in *Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein*, hrsg. von J. Jantzen, Stuttgart 1998, pp. 95-128.

⁸ L'annotazione è stata riportata in nota nel testo delle opere complete edite dal figlio Karl Schelling (e poi in tutte le successive). Cfr. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, p. 620; trad. it. p. 626.

⁹ I corsi di lezione sulla filosofia dell'arte furono tenuti da Schelling nel semestre invernale 1802-1803 a Jena e ripetuti a Würzburg nel 1804-1805. Furono pubblicati solo postumi nel 1859 da Karl Schelling nel vol. V delle opere complete, ma ebbero una larga circolazione attraverso gli appunti di diversi uditori.

¹⁰ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 46; trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Milano 1995, vol. I, p. 433.

¹¹ Sul concetto schellinghiano di genio si veda J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt 1985, vol. I, pp. 390-403, e K. Düsing, *Schellings Genieästhetik*, in *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg 1989, pp. 193-213.

¹² Schelling, *Philosophie der Kunst, Sämtliche Werke*, vol. 5, p. 461; trad. it. *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli 1986, p. 145 ss.

¹³ Come osserva Dieter Jähnig, per dimostrare l'affermazione secondo cui il bello è ciò che costituisce l'opera d'arte Schelling singolarmente si addentra in una spiegazione del sublime che è assai più lunga e dettagliata di quella effettivamente dedicata al bello. Cfr. D. Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Pfullingen 1969, vol. II, p. 225.

¹⁴ Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 462; trad. it. p. 146.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ F. Schiller, *Über das Erhabene, Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Darmstadt 1993⁹, vol. V, p. 801; trad. it. *Sul sublime*, a cura di L. Reitani, Milano 1989, p. 75.

¹⁷ Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 463; trad. it. p. 147.

¹⁸ D. Jähnig, *Schelling*, cit., vol. II, p. 239.

¹⁹ Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 464; trad. it. p. 148.

²⁰ La giustificazione teorica della sublimità delle immagini degli dèi sulla base del concetto di informità appare problematica nella misura in cui, se si esclude la figura di Giove, in tutte le altre sarebbe presente una qualche limitazione (in Giunone, ad esempio, la femminilità). L'esemplificazione è dunque poco felice ma rende conto dell'assunto teorico sistematico, che è quello di unificare bello e sublime.

²¹ Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 464; trad. it. p. 148.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 690; trad. it. p. 322.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus, Sämtliche Werke*, vol. I, p. 336; trad. it. *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*, a cura di G. Semerari, Roma-Bari 1995², p. 78.

²⁶ Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 340 s.; trad. it. p. 326.

²⁷ Ivi, p. 453; trad. it. p. 137.

²⁸ Ivi, p. 433; trad. it. cit. p. 123. Questo aspetto della dottrina schellinghiana del sublime è stato sottolineato in P. Szondi, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in Id., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hrsg. von S. Metz und H.-H. Hildebrandt, Frankfurt a. Main 1974, p. 242 ss.; trad. it. *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, Milano 1995, p. 250 ss. Al proposito si veda anche T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, Roma-Bari 1996, p. 110 ss.

²⁹ Osserva Xavier Tilliette che Schelling, le cui conoscenze artistiche erano limitate,

nell'elaborare la filosofia dell'arte si appoggia in maniera sistematica ad altri autori di cui riconosce l'autorità: nel caso del sublime e del tragico si tratta di Schiller, per le letterature europee moderne sono i due Schlegel. L'influsso di questi autori, soprattutto nelle esemplificazioni degli assunti teorici è evidente nelle diverse parti delle lezioni. Cfr. X. Tilliette, *Schelling, Une philosophie en devenir*, Paris 1970, vol. I, p. 455 ss.

³⁰ D. Jähnig, *Schelling*, cit., vol. II, p. 226.

Schlegel: sublime e infinito

1. La teoria critica del primo Romanticismo segna un mutamento di tendenza nella concezione del sublime dell'arte. Con l'affievolirsi dell'interesse per il tragico e per il suo rapporto con il sublime, quest'ultimo perde le connotazioni tradizionali del negativo e del terribile, che in parte conserva ancora nell'estetica di Schelling. Nell'opera di Friedrich Schlegel, che pur nella sua frammentarietà può essere considerata la base sistematica dell'estetica proromantica, il sublime compare sporadicamente ed è sostanzialmente risolto nel discorso dominante sulla bellezza, intesa come bellezza artistica. Si sarebbe dunque tentati di liquidare la questione del sublime nell'estetica della *Frühromantik* semplicemente come un'assenza, determinata dall'abbandono dell'orizzonte problematico kantiano a favore di una teoria storico-metafisica dell'arte, se una lettura attenta dei non molti passi dell'opera schlegeliana relativi al concetto di sublime non spingessero ad interrogarsi sulla modalità e sulle ragioni di tale riassorbimento del sublime nel bello.

Il documento più precoce della riflessione estetica schlegeliana sul bello e il sublime è costituito dal saggio giovanile *Sullo studio della poesia greca*, in cui l'intento di difesa della cultura classica si trasforma ben presto in un atto di fondazione dell'idea di modernità¹. L'intento del saggio, che si richiama a Winckelmann e alla sua *Storia dell'arte dell'antichità*, è quello di fornire una «compiuta storia naturale del bello e dell'arte», in cui cerca di riunificare i percorsi divergenti della riflessione filosofica sull'arte, della critica e dello studio filologico delle opere. In tale contesto il discorso sul bello è direttamente connesso all'esigenza di individuare un nuovo tipo di bellezza che vada oltre l'arte brutta, disarmonica e sgradevole del presente. Rispetto a Kant, per il quale la bellezza libera era superiore alla bellezza dell'arte e l'astratto arabesco alla complessità dell'umano, la bellezza è per Schlegel direttamente connessa alla sfera della soggettività umana, alla messa in opera dell'attività dell'Io. È nel mondo greco che egli vede realizzate al massimo grado le leggi oggettive della bellezza, mentre l'arte moderna, che esprime la crisi intellettuale e morale di un'epoca, «viola quasi totalmente quelle pure leggi», senza neppure cercare di perseguire l'oggettività e fa dell'interessante, cioè della «forma estetica

soggettiva» il proprio ideale. Il moderno si colloca in una posizione intermedia, in un punto di tensione tra il modello greco della compiuta conciliazione della sensibilità con la ragione e un'utopica bellezza del futuro, la poesia dell'infinito.

Schlegel mantiene la duplicità dell'estetica che aveva caratterizzato le posizioni di Kant e di Schiller, ma la funzione di opposizione rispetto al bello che competeva al sublime viene trasferita al brutto, inteso da un lato come negazione della bellezza e dell'esteticamente positivo, e dall'altro come radicalizzazione dell'interessante ². Vi è infatti un bello «in senso lato» che «comprende il sublime, il bello in senso stretto e l'attraente (*das Reizende*)» ed è definito, con un'attenuazione della formula kantiana, come «l'apparenza gradevole del bene» ³. Il «bello in senso stretto», come Schlegel spiega più avanti, è la raggiunta perfezione della forma, «l'apparenza di una molteplicità finita in un'unità condizionata», vale a dire della completa risoluzione di un contenuto ideale determinato in una forma finita. Una definizione che corrisponde alla bellezza incarnata dalle opere dell'arte greca, un omaggio a Winckelmann ⁴. Ma la bellezza così intesa è per Schlegel una condizione passata. I Greci hanno attinto «la suprema bellezza», che nasce dalla fusione di «una cultura naturale e non artificiale, da una predisposizione originaria felicissima favorita da circostanze perfette» e un compiuto dominio della libertà sulla natura ⁵. Questo fa dell'arte greca un'irraggiungibile pietra di paragone per la cultura artificiale propria dei moderni, i cui prodotti artistici hanno spesso «singole perfezioni e bellezze superiori a quelle dei prodotti dell'evoluzione naturale dell'arte», ma non ne raggiungono l'equilibrio armonico. Quella dell'arte greca è tuttavia, aggiunge Schlegel, una perfezione relativa, poiché l'arte è teoricamente sempre perfetibile e gli elementi che compongono la bellezza, «lo stimolo sensibile, l'apparenza e il bene», ovvero «molteplicità, unità e totalità» sono suscettibili di accrescimento e intensificazione, mentre resta immutabile la regola dei loro rapporti, quella che nel saggio *Sullo studio della poesia greca* è chiamata oggettività ⁶. Il tributo schlegeliano alla grecomania dominante nel suo tempo è in tal modo relativizzato da una concezione dialettica del bello che prevede la possibilità di superare le discrepanze e gli squilibri della cultura artificiale della modernità in una nuova compiutezza dell'espressione artistica.

Nel concetto più ampio di bellezza che costituisce la base dell'utopia estetica romantica, ciò che Schlegel chiama «il bello in senso stretto» è uno degli elementi costitutivi, e sta in un rapporto dialettico sia con il sublime, sia con l'attraente sensibile. Nel bello come ideale utopico vi è inoltre il riferimento a un equilibrio morale («l'apparenza gradevole del bene») che chiama in causa il principio intelligibile come fondamento della soggettività. Il sublime è tra i concetti estetici quello che più direttamente appare connesso con la sfera della trascendenza e, per il fichtiano Schlegel, con il fondamento, teoretico e morale, del

soggetto. Esso dunque introduce nella sfera del bello una componente soprasensibile, se non metafisica, che costituisce l'elemento saliente dell'ideale moderno dell'arte. Tale concezione del sublime risulta con evidenza, ad esempio, da uno dei frammenti non destinati alla pubblicazione, in cui si legge: «Il trascendentale ha affinità con il sublime – l'astratto con la bellezza in senso stretto (*mit dem strengen Schönen*); l'empirico con l'attraente»⁷. Il piacere sensibile, l'aspetto di piacevolezza e di immediata fruibilità dell'opera d'arte, sta in un rapporto di alterità rispetto al sublime, che viene interamente ricondotto nell'ambito dell'esperienza intellettuale e conoscitiva. Schlegel, che ben conosceva le analisi di Burke e di Kant sul piacere misto provocato dal sublime, elimina programmaticamente ogni elemento di sensualità, ogni riferimento all'empirico. Ma insieme al piacere negativo vengono espunti anche il terribile, l'oscuro, il perturbante che troviamo nel sublime del XVIII secolo. Il sublime schlegeliano si definisce essenzialmente come «l'apparenza dell'infinito; infinita pienezza o infinita armonia»⁸, una definizione che richiama immediatamente la concezione della poesia moderna come allegoria dell'infinito. Si tratta comunque di un'armonia che sta interamente nella sfera dell'intelligibile ed è di conseguenza connessa ad una sostanziale discrepanza tra l'infinito rappresentato e la sua apparenza sensibile: la disarmonia negata sul piano del contenuto resta dunque costitutiva per la struttura del sublime.

Schlegel evidentemente mira in questo contesto a integrare nel concetto di bello sia la tendenza verso il soprasensibile propria del sublime, sia la dimensione piacevole-sensibile dell'esperienza estetica. Il frammento 108 dell'*Athenaeum* ribadisce il medesimo schema, in cui il bello appare come la mediazione o la risultante dell'opposizione tra sensibilità e tensione conoscitiva: «Bello è ciò che è insieme attraente e sublime»⁹. Gli opposti, l'attraente e il sublime, sono per Schlegel propriamente gli elementi attivi dello schema, quelli verso cui si orienta la creazione artistica, la quale nasce dalla fascinazione per gli oggetti del mondo nella loro consistenza fenomenica o, al contrario, da una nostalgia dell'infinito. «Il sublime e l'attraente sono i poli della poesia. Il bello è il punto mediano e la corrente magnetica (Oceano) che circonda tutto. – Il poeta tende sempre al sublime o all'attraente; solo l'uomo al bello»¹⁰. Per questo la bellezza che include in sé il sublime è fonte di un piacere compiuto, nel senso che unisce l'armonizzazione della sensibilità alla soddisfazione intellettuale per l'intuizione dell'infinito. L'estensione del concetto di bello operata in tal modo da Schlegel fa sì che, senza che vi sia una articolata trattazione dell'argomento, il sublime presti di fatto alla bellezza i propri tratti, tanto in uno dei pochi passi da lui dedicati all'esperienza estetica della natura afferma che «solo i luoghi sublimi possono essere belli», stabilendo un'equazione tra i due termini tale da far implicitamente intendere che l'esperienza del sublime costituisca la vera forza generatrice della poesia moderna.

2. Nel bello schlegeliano, che ha assorbito in sé il sublime, sembrano aver trovato rifugio le qualità che l'estetica settecentesca aveva attribuito alla sublimità, ma private della loro dimensione negativa e distruttiva ¹¹. Nel saggio *Sullo studio della poesia greca* queste hanno una nuova collocazione in una vera e propria teoria del brutto, che però mantiene una evidente prossimità alle riflessioni sul bello sublime, di cui appare per certi aspetti l'altra faccia dello stesso fenomeno. L'idea di fondo del saggio, che muoveva da posizioni classicistiche, era quello di stabilire «un codice criminale estetico», di trovare dunque un criterio di giudizio di tipo trascendentale per definire quale dovesse essere la forma adeguata delle opere antiche e moderne. Poiché il testo si sviluppa come intersezione tra un'embrionale estetica filosofica che raccoglie gli stimoli del pensiero speculativo contemporaneo e una storia critica della poesia, il concetto del brutto ricorre in contesti e con funzioni diverse: come teoria del brutto, come criterio di giudizio dell'arte moderna e come tratto distintivo della modernità. Il brutto è in termini generali, in quanto «apparenza sgradevole di ciò che è cattivo», mancanza di forma, vacuità, mancata fusione tra unità e molteplicità. È quel che caratterizza un'arte comune e volgare, che si limita a perseguire «una meschina sensualità». Esso offende i sensi ed attraverso questi suscita una ripugnanza morale. Vi è però anche una bruttezza sublime che si sottrae ai criteri della generica assenza di regole e di contenuto del brutto, inteso come correlato del bello in senso stretto, e assume una consistenza autonoma come categoria estetica.

Poiché il sublime appare duplicemente connotato come «infinita pienezza e infinita armonia» anche il suo opposto è duplicemente definito come «infinita mancanza e infinita disarmonia». È una bruttezza assoluta che provoca «*disperazione*, per così dire, un dolore pieno e assoluto», attraverso l'aspettativa delusa di quell'armonia e di quella pienezza che essa evoca per negarle radicalmente. Per questa ragione, mentre la semplice bruttezza è il risultato di una scarsa energia morale e di una limitatezza creativa, il brutto sublime per essere rappresentato nella sua estrema conflittualità richiederebbe «la massima quantità di pienezza e di forza» ¹². Il senso di vuoto e la percezione dell'infinita scissione sono infatti tanto più violenti quanto più intenso è il desiderio di perfezione che suscitano.

Schlegel sembra così recuperare, attraverso il concetto della bruttezza sublime o del sublime brutto, il fascino del terribile e dell'oscuro che la teoria estetica romantica tende ad espungere dal sublime, di cui sottolinea principalmente il legame con l'infinito e il soprasensibile. Vi è però una differenza essenziale rispetto alla categoria tradizionale del sublime come sentimento misto, ed è che mentre l'orrore prodotto dal sublime così come lo intendono Burke o Kant produce una sorta di rivincita della razionalità sullo strapotere dell'impressione sensibile, nella bruttezza sublime la tensione resta irrisolta e il risultato è, appunto,

la disperazione¹³. L'idea dell'evocazione *ex negativo* della perfezione e della pienezza infinita mette tuttavia in relazione questo concetto con quelle opere dell'arte moderna che si distaccano dalle altre per la potenza della loro concezione e la profondità del contenuto ma non raggiungono l'equilibrio perfetto dell'arte greca. Si tratta di «un'arte migliore, le cui opere si ergono fra quelle dell'arte comune come altissime rocce che si staccano dall'indistinta massa nebbiosa di una regione lontana». L'immagine tipicamente “sublime” delle rocce che si stagliano nella nebbia, che si tratti di una reminiscenza dell'interesse proromantico per le montagne o, come è stato suggerito, di un'anticipazione del paesaggio brumoso di Friedrich, si riferisce ai grandi poeti della modernità, Dante e Shakespeare in primo luogo. Poeti che «vogliono l'eterno ed aspirano con tanta energia all'armonia ed alla soddisfazione perfetta (che le loro opere peraltro non sono in grado di offrire) da far sorgere la più giustificata speranza che il fine della poesia non resterà eternamente in attingibile, sempre che sia possibile giungervi con l'arte e l'energia dello spirito, con la cultura e con la scienza»¹⁴. È l'idea di infinito, su cui Schlegel costruisce il concetto romantico di poesia, a costituire il punto di contatto tra sublime e brutto ed a porre in relazione, se pur implicitamente, bellezza sublime e modernità. L'opera di Dante, in particolare, una sorta di anticipazione del progetto proromantico della fusione di filosofia e poesia, successivamente formulato nel frammento 116 dell'*Athenäum*, indica nella sua sublime barbarie il percorso che deve condurre la poesia romantica ad una nuova bellezza e ad una nuova integrazione tra natura e cultura. La *Commedia* è per Schlegel «un'opera colossale», una «apparizione sublime nella notte fosca dei tempi ferrei», in cui il contenuto speculativo della sua epoca è inserito in una grandiosa narrazione epica¹⁵. Se da un lato i termini «barbaro» e «colossale» rimarcano il legame del brutto e dell'interessante – caratteristici della poesia moderna – con il versante disarmonico del sublime, è però la dimensione filosofica di quest'opera, modello per la «nuova mitologia», a determinarne per Schlegel la vera sublimità. Questo aspetto appare più evidente se si considerano le riflessioni su Dante contenute in diversi frammenti a partire dal 1798, come, ad esempio, nell'*Athenäum*: «il poema profetico di Dante è l'unico sistema della poesia trascendentale, ancora il sommo nel suo genere»¹⁶. Il ruolo di assoluta preminenza assegnato da Schlegel a Dante nel suo canone della poesia moderna è legato proprio al legame che sussiste tra sublime e trascendentale, in cui si manifesta il tratto peculiare della poesia romantica, «universale e progressiva», cioè la capacità di fondere poesia e filosofia, intuizione e astrazione. Rispetto al bello in senso stretto, definito dalla perfezione della forma sensibile e dalla sua conclusa relazione con l'idea, il sublime, in quanto espressione dell'infinito, rappresenta il *coté* speculativo e filosofico della bellezza artistica: «il sentimento del sublime può nascere per chiunque abbia

pensato astrattamente. Chi ha già veramente pensato l'infinito non può più pensare il finito. – La realtà sta nell'indifferenza»¹⁷.

3. Il sublime, così ricondotto all'interno del concetto di bellezza, costituisce dunque uno dei due poli, insieme all'attraente, da cui procede dialetticamente il bello. Ma che l'interesse di Schlegel verso questo tipo di sublimità, privata della sua originaria potenza e tuttavia sbilanciata verso l'infinito e la speculazione, sia prevalente rispetto a quello mostrato per gli altri due termini della triade appare con evidenza in alcuni altri passaggi testuali, in cui il sublime è posto in relazione con un altro concetto-chiave della poetologia romantica: l'entusiasmo. In uno dei frammenti postumi che accompagnano l'elaborazione dell'*Athenäum* si legge: «L'entusiasmo è sublime, l'armonia è bella, l'attraente non è altro che un'aggiunta e un'imbastardimento»¹⁸. A determinare l'atteggiamento decisamente svalutativo nei confronti della componente piacevole-edonistica dell'arte è una concezione platonizzante dell'arte come luogo della verità che sta alla base del riorientamento in senso speculativo dell'estetica dopo Kant. Per Schlegel l'arte rappresenta una sorta di pre-conoscenza, un'anticipazione dell'infinito. Per ragioni analoghe, invece, il legame tra sublime ed entusiasmo conferisce al primo un rilievo teorico che non parrebbe legittimato dall'obbiettivo peso specifico del concetto all'interno dei testi schlegeliani dedicati alla teoria della poesia. L'entusiasmo, concetto di evidente derivazione platonica, designa infatti per Schlegel la condizione creativa del genio poetico, la sua capacità di cogliere l'unità del tutto, che lo pone, come contraltare dialettico dell'ironia, a fondamento della poesia romantica¹⁹.

Del nesso tra sublime ed entusiasmo viene fornita una più generale fondazione filosofica in un contesto extraestetico, all'inizio delle lezioni sulla filosofia trascendentale, tenute a Jena tra il 1800 e il 1801. Qui il concetto di entusiasmo si riallaccia in parte alla definizione kantiana di «idea del bene con affetto», almeno nella misura in cui rimanda ad un progetto teorico in cui il risultato ultimo della speculazione è la penetrazione tra pensiero e vita²⁰. In questo il romantico Schlegel si distanzia dal suo maestro Fichte, che aveva più volte ribadito – contro la filosofia del sentimento individuale di Jacobi – il suo fastidio per un pensiero che invade incongruamente i territori del sentimento. Schlegel invece, dopo aver dichiarato che gli elementi della filosofia sono essenzialmente due, la coscienza e l'infinito, non esita ad affermare che «la coscienza dell'infinito nell'individuo è *il sentimento del sublime*. Questo si trova in forma brutta nell'individuo. E *questo sentimento del sublime è l'entusiasmo*, che abbiamo prima indicato come fattore della filosofia. Il sentimento del sublime deve dunque essere elevato a scienza»²¹. A tale sentimento Schlegel attribuisce una qualità originaria e innata, una sostanziale indipendenza dalla cultura che ne fa l'origine dello stesso filosofare. Così inteso, il sublime è lo slancio verso l'infinito, in cui

convergono la nostalgia della totalità e lo stupore per l'intuizione di essa. Lo stupore, che nella concezione tradizionale del sublime naturale accompagna la percezione degli oggetti terribili o grandiosi della natura, diviene qui «la radice del sentimento del sublime», assumendo una funzione esplicitamente conoscitiva²². L'uno-tutto che rappresenta per Schlegel il risultato finale della speculazione, si manifesta nella coscienza come intuizione momentanea del fondamento assoluto della soggettività: «Se togliamo di mezzo tutti i molteplici sentimenti che producono i cambiamenti nella vita umana, ci rimane un solo *sentimento*. Questo è il sentimento del sublime, ed in esso troviamo l'analogia con la *coscienza dell'infinito*»²³.

Attraverso l'estensione del sublime alla sfera propriamente teoretica della filosofia trascendentale Schlegel fornisce un esempio ulteriore dell'estetizzazione del pensiero messa in atto dai romantici. Contro di essa si scaglia Hegel a partire dalla *Fenomenologia dello spirito* e la riduzione del concetto di sublime a forma negativa del rapporto tra l'assoluto e la sua manifestazione sensibile, è con ogni probabilità – come vedremo – una variazione sulla questione della cattiva infinità.

Excursus I: August Wilhelm Schlegel

Il lavoro critico e filosofico di Friedrich Schlegel si è sviluppato, soprattutto negli anni di Jena, a stretto contatto con l'attività del fratello August Wilhelm, autore secondo la *communis opinio* meno dotato per la teoria, ma critico acuto e soprattutto grande divulgatore delle teorie romantiche. I punti salienti della frammentaria ma complessa riflessione di Friedrich sul sublime sono riassunti da August Wilhelm Schlegel nelle lezioni berlinesi del 1801-1802. Come è tipico dell'autore, il sublime non è oggetto di un autonomo discorso filosofico, ma viene trattato nel contesto di un'esposizione critica dei contenuti principali della *Critica del Giudizio*, che è a sua volta parte di una breve storia delle principali posizioni estetiche a partire dall'antichità premessa alla teoria della letteratura. L'esposizione del sublime in Kant appare a Schlegel «assai più soddisfacente di quella del bello; vi è un riferimento al rapporto con l'infinito che anche noi affermiamo, ma dalla nostra opinione Kant è distante nella misura in cui il giudizio sul sublime non è per lui un puro giudizio estetico»²⁴. I presupposti di questa prima valutazione della dottrina kantiana del sublime coincidono con i principi che stanno alla base della teoria di Friedrich Schlegel e di Schelling: l'infinito come concetto fondante della concezione romantica della poesia, la necessità dell'oggettivazione dell'intuizione estetica nell'opera, la rivendicazione della pertinenza esclusivamente estetica del fenomeno del sublime. Inoltre, e questo è ciò che marca una delle differenze sostanziali del sublime romantico rispetto a quello di Kant, l'esperienza del sublime si manifesta con la massima intensità nell'arte e non nella natura. Assai più di Schelling, il cui interesse per il concetto di natura e la ricezione

delle analisi di Schiller aveva fatto sì che il sublime naturale entrasse comunque nell'elaborazione filosofica del concetto, August Wilhelm Schlegel rigetta della dottrina kantiana l'esclusivo riferirsi alla sublimità della percezione di determinati oggetti della natura. Gli esempi di Kant – osserva Schlegel – sono ricavati da oggetti naturali, ma invece «l'assenza di limite che è elemento necessario del sublime si trova anche in forme rigidamente delimitate, così come, in altra forma, nel bello, e noi troviamo che in certe opere d'arte, per esempio nelle rappresentazioni tragiche della poesia e della scultura, di un'Elettra, di un Laocoonte, il bello e il sublime sono a tal punto reciprocamente compenetrati che non si può dire quale dei due prevalga»²⁵. Si può osservare innanzitutto che August Wilhelm, da studioso della tragedia qual era, non è certo rimasto insensibile, a differenza del fratello, agli argomenti schilleriani riguardo al legame tra sublime e tragico²⁶. Ma soprattutto la sua messa a punto critico-storiografica conferma la linea di tendenza dell'estetica romantica, che consiste da un lato nell'integrare il sublime nel bello, nell'intento di ampliare la portata di quest'ultimo per farlo uscire dalle secche del formalismo classicista, e dall'altro nello spostare decisamente l'asse della riflessione sul bello, ridefinito attraverso il sublime, nell'ambito di una teoria speculativa e storica dell'arte.

Excursus II: Ludwig Tieck

L'interesse per il sublime nei romantici del cosiddetto circolo di Jena nasce dal confronto con una tradizione alla quale solo in parte si contrappongono. Tieck, la cui copiosa produzione romanzesca e poetica è punteggiata da sporadici tentativi di sviluppare teoricamente le sue intuizioni letterarie, aveva dedicato al sublime in anni giovanili un breve scritto, redatto nel 1792 e rimasto inedito fino al 1935²⁷. Si tratta di un lavoro scolastico, ancora intriso del pensiero razionalista del tardo illuminismo, destinato probabilmente a essere discusso in ambito universitario. Gli autori ai quali Tieck più o meno implicitamente si richiama sono Longino, Henry Home, Sulzer, che nella sua *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* riporta la concezione corrente del sublime nel tardo illuminismo²⁸.

Tieck distingue bello e sublime in base alla qualità e alla quantità dei sentimenti che suscitano. «Una quantità di sentimenti chiari è l'essenza del bello, molti sentimenti oscuri sono il carattere dello spaventoso (*das Schreckliche*) e i pensieri il segno del sublime»²⁹. La caratteristica specifica del sublime sembra essere per il giovane Tieck la capacità di suscitare accanto ai sentimenti una quantità di contenuti di pensiero, come se la vista dell'oggetto sublime mettesse in moto nello spettatore una serie di complesse associazioni mentali. La densità intellettuale è dunque il tratto dell'esperienza sublime, che si distacca dal bello per la focalizzazione sul pensiero e non sul sentimento, e dal terribile per la chiarezza delle rappresentazioni. Egli porta ad esempio la descrizione di

Pindaro dell'eruzione dell'Etna, in cui osserva una decisa prevalenza del pensiero, dell'articolazione riflessiva sul sentimento. È questo il punto di maggiore interesse del breve lavoro tieckiano, giacché anticipa le riflessioni schlegeliane sul sublime come componente filosofica o trascendentale della poesia. Accanto a ciò le considerazioni positive, non lontane dalla poetologia romantica, sull'allegoria, considerata particolarmente adatta ad articolare la complessità intellettuale dell'esperienza sublime. Lo sfondo dello scritto è infatti ancora classicista e a favore degli antichi, mentre l'allegoria, connessa all'idea di riflessività, diventerà il marchio quasi ossessivo della sua produzione letteraria.

Il saggio tieckiano sul sublime non fu portato a conclusione. Solo una serie di note ancora in fase di abbozzo accompagna la stesura manoscritta. Il tentativo di mettere a punto una riflessione teorica sul sublime da parte di Tieck parrebbe dunque un fatto isolato, risalente a una fase che non possiamo ancora dire veramente romantica. Tuttavia, egli ripropone la questione del sublime più tardi, in uno dei romanzi-modello del primo Romanticismo tedesco, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1797). Si tratta di una sorta di romanzo di formazione in cui il protagonista, un pittore allievo di Dürer, attraversa la Germania, i Paesi bassi e l'Italia inseguendo la sua vocazione pittorica, il che offre l'occasione all'autore di sviluppare una serie di riflessioni sull'arte moderna. Il contesto è dunque letterario ma, a differenza di ciò che si osserva nella poesia romantica sulla natura sublime o sul sublime del soggetto, si tratta qui del sublime nell'arte attraverso un'analisi delle qualità estetiche e dei significati simbolici del duomo di Strasburgo. Un edificio su cui Goethe aveva attratto l'attenzione due decenni avanti, in un'epoca ancora di passaggio tra il rococò e il classicismo, e che divenne uno dei luoghi esemplari del gusto romantico, legato alla riscoperta del gotico come espressione di una spiritualità specificamente cristiana e moderna. Quando uno dei personaggi, uno scultore classicista, paragona l'opera dell'artefice del duomo a un albero con tutti i suoi rami o ad una massa rocciosa che si protende verso le nubi, il protagonista risponde che non di sublime della natura si tratta, ma di un sublime dell'arte spirituale. «Il sublime di questa grandezza non può rappresentarlo nessun'altra sublimità; il compimento della simmetria, la più ardita poesia allegorica dello spirito umano, questo estendersi in tutte le direzioni e al di sopra di sé verso il cielo; ciò che non ha fine e che tuttavia è in sé ordinato; la necessità di ciò che sta di fronte, che spiega e completa l'altra metà, così che l'uno esiste per l'altro e per esprimere la grandezza e lo splendore gotico»³⁰. Anche qui ricorre il motivo, già osservato in August Wilhelm Schlegel, della compenetrazione tra il principio della forma che è necessario al compimento dell'opera d'arte e l'assenza di limite che caratterizza l'intuizione sublime. La specifica qualità di questo sublime è quella di unificare una serie di determinazioni polari e di superarne l'opposizione. L'associazione

mentale del sublime alla grandiosità dei fenomeni naturali, che viene presentata dallo scultore come ovvia e quasi automatica, è respinta dal protagonista come spuria: «Non è un albero, né una foresta; no, queste potenti, infinitamente ripetute masse di pietra esprimono qualcosa di più sublime, di molto più ideale. È lo spirito dell'uomo stesso, la sua molteplicità connessa all'unità visibile, il suo arditto gigantesco anelito verso il cielo, la sua colossale durata e incomprendibilità: ho davanti me lo spirito stesso di Erwin in una spaventosa intuizione sensibile»³¹. Sublime è questo strappare le rocce alle montagne per costruire una nuova massa che significa la potenza dello sforzo creatore dell'uomo. La descrizione di Tieck richiama un motivo tipico della poesia romantica tedesca: la roccia come immagine dell'interiorità inconscia, alla quale egli stesso aveva dato forma poetica nella fiaba *Der Runenberg* e che viene esplicitamente associata al sublime nei *Lehrlinge zu Sais* di Novalis. Se vi è chi comprende le rocce, afferma quest'ultimo, «dev'essere un'essere sublime»³². Nel romanzo tieckiano è rappresentata attraverso la figura di Erwin von Steinbach la medesima dialettica del conscio e dell'inconscio che compare in termini speculativi nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* di Schelling. L'artefice piega alla forma la massa inanimata in cui risuona la potenza oscura della natura, trasforma il residuo spaventoso del sublime naturale in forma finita: il risultato è la bellezza sublime.

¹ *Über das Studium der griechischen Poesie* fu scritto nel 1795, quando Schlegel aveva 23 anni, e pubblicato due anni dopo. In esso l'autore si propone in maniera programmatica di fornire congiuntamente una teoria trascendentale del bello e una storia della poesia.

² Sul significato e la portata del concetto di brutto in Schlegel si vedano C. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart-Weimar 1995, p. 260 ss., e G. Oesterle, *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen: Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne*, in *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von D. Bänsch, Stuttgart 1977, pp. 217-97.

³ Cfr. F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie, Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, München 1958 ss. (nel seguito: KFSa), vol. I, p. 288; trad. it. (leggermente modificata) *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Napoli 1988, p. 116.

⁴ *Über das Studium der griechischen Poesie*, cit., p. 312 ss.; trad. it. cit., p. 133 ss.

⁵ Cfr. ivi, p. 287; trad. it. cit., p. 115.

⁶ Sul concetto di oggettività nella teoria dell'arte di Schlegel cfr. C. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, cit., pp. 248-53.

⁷ Schlegel, *Philosophische Lehrjahre I*, KFSa, vol. XVIII, p. 401.

⁸ Ivi, p. 313.

⁹ Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, KFSa, vol. II, p. 181; trad. it. in F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino 1998, p. 42.

¹⁰ Schlegel, *Philosophische Lehrjahre I*, cit., p. 220.

- ¹¹ Cfr. C. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, cit., p. 267.
- ¹² *Über das Studium der griechischen Poesie*, cit., p. 243.
- ¹³ Sul concetto di bruttezza sublime vedi G. Oesterle, *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen*, cit., p. 239 ss.
- ¹⁴ *Über das Studium der griechischen Poesie*, cit., p. 218; trad. it cit., p. 66.
- ¹⁵ Ivi, p. 233; trad. it. cit., p. 77.
- ¹⁶ Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, cit., p. 206; trad. it cit., p. 58.
- ¹⁷ Schlegel, *Fragmente zur Kunst und Literatur*, KFSa, vol. XVI, p. 515.
- ¹⁸ Ivi, p. 282.
- ¹⁹ Sul nesso tra entusiasmo e sublime in Schlegel cfr. D. Mathy, *Zur Frühromantische Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen*, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von C. Pries, Weinheim 1989, pp. 143-60.
- ²⁰ Kluckhohn P., *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Tübingen 1966⁵, p. 17 ss.
- ²¹ Schlegel, *Philosophische Vorlesungen. Transzendentalphilosophie*, KFSa, vol. XII, p. 6.
- ²² Cfr. ivi, p. 11.
- ²³ Ivi, p. 7.
- ²⁴ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Id., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von E. Behler, Paderborn- Zuerich- Wien 1989, vol. I, p. 234.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ La letteratura critica su August Wilhelm Schlegel è assai limitata. Del rapporto tra concezione del sublime e tragedia si occupa, senza grandi approfondimenti, S. A Reavis, *August Wilhelm Schlegels Auffassung der Tragödie im Zusammenhang mit seiner Ästhetik und ästhetischen Theorien seiner Zeit*, Bern-Frankfurt-Las Vegas 1975, pp. 87-99.
- ²⁷ E. H. Zeydel, *Tieck's Essay „Über das Erhabene“*, “Publications of the Modern Language Association of America”, L (1935), pp. 537-49.
- ²⁸ Cfr. su questo K. Vietör, *Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur*, in Id., *Geist und Form*, Bern 1950, pp. 234-66.
- ²⁹ E. H. Zeydel, *Tieck's Essay „Über das Erhabene“*, cit., p. 542.
- ³⁰ L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart 1994, p. 217.
- ³¹ Ivi, p. 218.
- ³² Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, in Id., *Schriften*, hrsg. Von P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart 1960, vol. I, p. 101. Sul sublime in Novalis cfr. H. Boehme, *Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremden“*, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von C. Pries, Weinheim 1989, pp. 119-42.

Solger: il sublime mistico

Nel riassumere i punti salienti dell'estetica post-kantiana Friedrich Theodor Vischer osserva nel suo saggio *Sul sublime e sul comico* che «il grande merito della prima esposizione completa di queste nuove idee lo si deve a Solger, che può essere definito, in tutt'altro senso che non Baumgarten, l'autore della prima estetica», ed è sempre Solger – aggiunge – «che per primo ha messo in evidenza [...] proprio quel rapporto del sublime e del comico col bello» che egli si propone dal canto suo di sviluppare¹. Considerato dai filosofi posthegeliani e da Lukács il pensatore che ha portato alle estreme conseguenze e dato forma sistematica all'estetica del Romanticismo tedesco, Solger affronta la questione del sublime nel contesto di una teoria metafisica dell'arte che segue in parte principi schellinghiani e sfocia in una originale filosofia del tragico. In generale, come in Schelling e in Schlegel, al sublime è dedicato uno spazio sistematico limitato, ed è inteso tuttavia come una componente essenziale della bellezza. Esso appare integrato nella teoria del bello come sua variante o, secondo la terminologia dell'autore, come «punto di vista» specifico della costituzione del rapporto tra idea e realtà nell'oggetto estetico.

Quel che caratterizza l'estetica di Solger, esclusivamente incentrata sulla bellezza artistica, è da un lato l'insistenza sulla particolarità in cui l'universale si incarna e prende forma, dall'altro sul carattere di “manifestazione”, in un senso quasi religioso, dell'idea nell'apparenza estetica. Il bello, si legge nel dialogo *Erwin* (1815), è «l'unità dell'essenza e dell'apparenza (*Erscheinung*) nell'apparenza, in quanto questa è oggetto di percezione»². In termini sistematici, esso si configura come una delle modalità, accanto alla verità logica, al bene e al sentimento religioso (*Seligkeit*), in cui l'idea o l'assoluto perviene ad esistenza, dunque come una forma di inveroamento della razionalità avente come tratto specifico il medium della particolarità sensibile. L'oggetto bello è concepito al tempo stesso come dato concreto e come processo spirituale in cui vengono a coincidere essere e autocoscienza. Solger individua una duplice dimensione, positiva e negativa, dell'opera d'arte: essa è infatti l'idea stessa in quanto luogo della sua manifestazione ed è il suo non essere, in quanto finitezza³. Essa può essere d'altra parte intesa staticamente, come particolarità avente in sé l'idea, o di-

namicamente, come prodotto di un'attività. L'opera d'arte si definisce infatti per Solger principalmente come prodotto di un processo o come concrezione di un'attività del soggetto – la fantasia - concepita in analogia con l'attività creatrice divina: essa fa sì che l'idea pervenga a «esistenza reale nel mondo dell'apparenza». La bellezza artistica viene così concepita da un lato come «presenza» (*Gegenwart*) o «manifestazione» (*Offenbarung*) dell'idea nella finitezza, e dall'altro analizzata come prodotto di un'attività (*Tätigkeit*) che è insieme un conoscere intuitivamente e un porre nel finito: «Ammettiamo di riuscire a cogliere l'atto mediante il quale l'idea viene sospinta nella realtà e non cessa al tempo stesso di essere idea: il passaggio (*Übergang*) sarebbe allora ciò che avremmo realmente di fronte e gli estremi sarebbero da noi compresi in tale passaggio. Il bello può dunque risiedere soltanto in un'attività che viene concepita in modo tale che noi conosciamo gli opposti nell'atto del loro passaggio. Una simile attività è l'arte»⁴.

Tale concetto di attività, di derivazione fichtiana, consente a Solger di pensare in termini dialettici il rapporto tra universale e particolare e di articolare sistematicamente la differenza tra arte antica/simbolica e arte moderna/allegorica e tra bello e sublime. A essere focalizzato è propriamente il passaggio tra l'universale e il particolare, che può procedere nelle due direzioni e in cui gli opposti sono sempre compresenti⁵. Il sublime è direttamente connesso a tale dimensione dinamica dell'opera. Nell'*Erwin* bello e sublime sono concepiti come due ambiti della bellezza, la cui differenza – esposta attraverso una complessa metafora geometrica che esprime in termini mistico-neoplatonici la relazione tra il principio creatore e la forma finita – è fondata sulla distinzione dei momenti della sintesi estetica: «Quell'agire divino ora riluce come *sublimità* dal punto centrale dell'essenza divina; la forza essenziale dell'individuale fluisce come *bellezza* nell'infinito molteplice delle cose reali e particolari, ed ovunque la colma come di un'interna unità. Come il punto centrale di una sfera corporea non è mai stato trovato di per sé, ma esiste realmente soltanto nell'estensione fisica, come massa che si estende dalla conchiusa superficie, così anche nel sublime il centro divino si estende come apparenza sino alla superficie delle cose reali, e d'altra parte questa rotonda superficie altro non è che la realtà, che come bello racchiude in sé ovunque la stessa presente e viva essenza del centro»⁶.

L'oggetto estetico è pensato in analogia con il macrocosmo inteso come uno-tutto, nel quale è possibile distinguere per via di analisi il principio divino e la sua manifestazione nel particolare. Il manifestarsi dell'idea, nella misura questa cui è percepita nel fenomeno ed in unità con esso, è semplicemente il bello, di fronte al quale il fruitore prova un sentimento di quiete e di appagamento, mentre il sublime è il concentrarsi sul principio intelligibile da cui procede la sintesi. Solger sottolinea qui l'aspetto dell'interdipendenza tra i due momenti,

visti come elementi di una relazione dialettica la cui sintesi è la «piena bellezza», ossia quella che Schiller aveva definito, in termini utopici, «bellezza ideale». Così considerato il sublime «apparirà dunque sempre solo come una tensione verso il bello, e questo come una tensione verso quello», e «la piena bellezza si troverà nell'indiscernibile punto medio tra i due»⁷.

Se questo vale a livello della struttura metafisica dell'opera d'arte, nel fenomeno artistico reale bello e sublime appaiono distinti. Vi sono oggetti che diciamo sublimi, piuttosto che belli, nei quali appare evidente il costituirsi della bellezza, nel senso che l'attenzione del fruitore è attratta dall'idea, dal principio ideale da cui la concreta realtà fenomenica appare informata, e solo secondariamente si sofferma sulla forma finita. In tali oggetti, afferma Solger, «riconosciamo l'unità come l'elemento attivo e determinante»⁸. Il sublime è ciò che rende visibile il processo che conduce all'unificazione dialettica degli opposti: per questo esso appare come un effondersi di energia intellettuale, che in quanto tale suscita un'impressione di inquietudine e di contrasto, mentre il bello è il manifestarsi di quello stesso principio alla superficie dell'esistente. Il focus della definizione del sublime è dunque non sul finito, sul risultato del processo, ma sul progressivo manifestarsi del principio spirituale nella realtà: «Se la bellezza deve nascere dall'unificazione degli opposti, allora dall'idea intesa come unità originaria deve svilupparsi la realtà come un dispiegamento in cui riconosciamo l'unità stessa come l'elemento attivo e determinante. Questo è il punto di vista del sublime»⁹.

Questo prevalere dell'universale nella forma finita fa sì che l'esperienza del sublime possa suscitare l'impressione di qualcosa di «freddo e di estraneo», diversamente dal bello, in cui la naturale sensibilità dell'uomo e il suo principio intelligibile sono in accordo. Se il bello, infatti, sta al nostro livello e ci fa in un certo senso sentire a casa nel mondo, noi percepiamo il sublime come qualcosa che sta al di sopra di noi e ci inquieta. La questione tuttavia non risiede per Solger nella dimensione soggettiva del sublime, nella percezione di esso. Il limite della posizione kantiana sul sublime, che discute preliminarmente, consiste a suo vedere da un lato nell'inoggettività del fenomeno del sublime, dall'altro nell'impossibilità teorica di ricondurlo ad un concetto unico e sovraordinato insieme al bello. La distinzione tra bello e sublime riguarda invece per Solger la struttura metafisica dell'opera d'arte, che consiste nell'oggettivarsi nella finitezza dell'attività di unificazione dell'universale e del particolare. L'esperienza estetica inoltre implica l'attivazione delle facoltà spirituali e morali del soggetto. Per questo a essere implicata non è solo la nostra facoltà conoscitiva, come in Kant, ma il pensiero nel suo complesso. Quanto all'altro grande punto di riferimento nella discussione filosofica sul sublime, Burke, le sue analisi sugli effetti psicologici della sublimità sembrano essere state – sebbene ne venga rigettata l'impostazione sensista – un termine di

confronto ancora più importante della teoria kantiana, in ragione del fatto che il discorso solgeriano sulla bellezza muove inizialmente dal problema della funzione e del ruolo del finito sensibile nella definizione della bellezza. Della teoria burkiana Solger rileva in positivo il nesso tra il sublime negativo e la spiegazione del piacere suscitato dal tragico, ma osserva che non sono gli oggetti negativi ad essere di per sé sublimi, mentre ci sono aspetti della negatività che, rovesciandosi dialetticamente producono un effetto sublime. Così ad esempio può risultare sublime l'estrema brevità di una poesia, nella misura in cui essa non appare come semplice negatività ma come concentrazione di energia in un punto, del quale si intuisce lo sviluppo, oppure il silenzio come assoluta antitesi del suono. È dunque la concentrazione della forza, in quanto la si percepisce come processo o come attività a costituire il sublime: «è necessario qualcosa di operante, di attivo, un agire del divino nel mondo reale, per far scaturire il sublime»¹⁰.

Il sublime porta in primo piano, per così dire, la priorità dell'universale, il quale determina la forma estetica senza però, come nel bello, risolversi interamente in essa, così che appare evidente la prevaricazione dell'idea sul medium sensibile che l'accoglie. La sopraffazione del sensibile serve a «esibire un infinito estetico, quello classicamente racchiuso nella nozione di *hypsos*, di cui nella modernità si erano perse le tracce»¹¹. Ma tale sbilanciamento a favore dell'elemento spirituale altro non è che la caratteristica dell'arte post-classica come espressione del prevalere dell'interiorità soggettiva, così come la troviamo in Hegel, ma anche della tragedia, in cui il conflitto stesso rappresenta il contenuto di verità dell'opera. Rispetto al bello, dunque, in cui l'opposizione dell'universale e del particolare appare pienamente risolta nella particolarità della forma finita, il sublime rivela una tensione interna che lo apparenta alla riflessività inquieta dell'arte moderna. Non solo nel sublime viene in primo piano la contraddizione da cui risulta la sintesi estetica, ma con assai maggiore evidenza che nella bellezza in senso proprio si manifesta la negatività del finito, in cui l'idea è costretta a perdersi per divenire reale. La constatazione del senso di quiete e di appagamento prodotto dalla bellezza come intuizione dell'idea nel finito rappresenta solo il punto di partenza problematico, la domanda sul senso e sull'essenza del bello. Da qui Solger muove per costruire una dialettica dell'apparenza e dell'essenza che mette costantemente in luce il momento negativo del processo, mostrando l'insanabile fragilità della bellezza, la struttura intrinsecamente ironica dell'opera d'arte, l'annientamento dell'idea nel tragico e il suo camuffamento nel comico. La bellezza è in sé fragile perché l'apparenza fenomenica, che è il mezzo necessario per la manifestazione dell'idea, rivela la sua negatività proprio nel momento in cui il contenuto spirituale viene in primo piano¹². Per questo il bello vive sul confine precario tra due mondi, quello sensibile e quello intelligibile, e il sublime, che rappresenta la

prospettiva dell'idea che va verso l'apparenza, rivela ostensivamente tale fragilità.

Anche in Solger, come negli altri pensatori del Romanticismo tedesco, ci troviamo di fronte alla sparizione di una reale opposizione e ad una equiparazione qualitativa di bello e sublime. Vi è una interdipendenza tra i due concetti, che si rapportano tra di loro, in termini metaforici, come intensione ed estensione. «La sublimità somiglia maggiormente ad una attività che s'irradia da un punto, e la bellezza più a uno stato che s'estende sulla superficie dell'esistente: solo che quell'agire non sarebbe assolutamente nulla senza lo stato in cui stesse in quiete come apparenza, né sarebbe qualcosa tale stato senza l'agire vivente che in essa è stato conosciuto»¹³. Diversamente da Schelling, tuttavia, che insiste sull'indifferenza sostanziale tra bello e sublime e sulla loro coesistenza nella singola opera d'arte, Solger ne afferma la divaricazione nella singola e concreta espressione artistica: «sublime e bello restano sempre separati. In ciascun fenomeno artistico uno dei due deve prevalere, nessuno può averli contemporaneamente. [...] Ciascuno dei due principî deve abbracciare tutta l'arte e nell'attività reale devono essere sempre separati»¹⁴. Non si tratta però di ripristinare l'opposizione kantiana tra bello e sublime, che Solger riconduce a un uso arbitrario del concetto di finalità, quanto piuttosto di stabilire un'articolazione interna dell'idea di bellezza nella sua configurazione reale, nelle diverse forme dell'arte¹⁵. Il discorso solgeriano presuppone, come in Schelling, una razionalità estetica autonoma, in cui l'assoluto si manifesta nella particolarità sensibile. «Sublime e bellezza – egli afferma – non consistono semplicemente in uno stato della nostra facoltà conoscitiva, come in Kant, ma nel rapporto degli oggetti con l'idea, e tale rapporto non può essere conosciuto senza pensiero»¹⁶. Questo implica non solo l'esclusione dell'esperienza della natura dalla sfera estetica in senso stretto, ma anche il superamento dell'antitesi tra bello e sublime, che vengono ricondotti ad un medesimo processo di costituzione dell'unità dell'universale e del particolare nel finito. Se anche vi è un legame tra il sublime e la terribilità di alcuni fenomeni naturali, afferma Solger, l'effetto di sublimità non consiste nella grandiosità del fenomeno ma nell'intuizione della divinità di cui è manifestazione. Il sublime non risiede nelle forze possenti della natura o in fenomeni spaventosi, che eccitano semplicemente il ricordo dell'intuizione del divino, bensì nella forma di singoli oggetti che risvegliano in noi non paura ma rispetto, dunque un senso del divino: «Un simile sentimento religioso è ovunque anche inseparabile dalla vera intuizione del sublime, cosa questa per cui posso, in tutta sicurezza, fare appello alla tua propria esperienza: in senso autentico chiamiamo infatti sublime ciò in cui l'origine divina riluce ancora pienamente riconoscibile e indubitabile, e in cui veniamo persuasi e rapiti dalla presenza prossima della divinità»¹⁷.

Solger non esita ad utilizzare un linguaggio di origine teologica per

descrivere l'esperienza del sublime, ed in generale la sua teoria dell'arte esprime il versante mistico-contemplativo della cultura del Romanticismo tedesco. Rispetto a Schelling a Schlegel, almeno per quel che riguarda loro fase proromantica, si osserva un'accentuazione della tendenza a far confinare il discorso estetico con l'esperienza religiosa, e di tale tendenza proprio il sublime, pur negato nella sua autonomia e risolto nella bellezza, è un documento rilevante. Ciò non significa che arte e religione si identifichino: esse sono piuttosto in contraddizione, se si considera che «nella contemplazione religiosa la nostra intera coscienza si perde nell'idea divina», mentre al contrario nella bellezza il principio divino «è pensato come qualcosa di reale che viene pensato nella forma della temporalità»¹⁸. L'arte è in tal senso l'altra faccia della religione, ma è anche funzionale ad essa, giacché fornisce attraverso le immagini nutrimento ad un sentimento che non può essere puramente razionale. Il sublime, che tende a negare dall'interno la dimensione sensibile e a rivelare attraverso questa la priorità del principio intelligibile, sta esattamente sul crinale tra i due ambiti. Il discorso sul sublime diviene così un documento di come l'estetica romantica sposti l'asse del discorso sull'arte dal confine tra conoscenza ed etica a quello tra metafisica e religione.

¹ F. Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, hrsg. von W. Oelmüller, Frankfurt am Main 1967, p. 49; trad. it. *Il sublime e il comico*, a cura di E. Tavani, Palermo 2000, p. 37.

² K. W. F. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815), hrsg. von W. Henckmann, München 1970, p. 116; trad. it. a cura di M. Ravera, Brescia 2004, p. 112.

³ Su quest'aspetto della concezione solgeriana dell'arte si veda J. Heller, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin 1928, p. 132 ss.

⁴ K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. von K. L. Heyse, Leipzig 1829, p: 109; trad. it. *Lezioni di Estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo 1995, p. 93.

⁵ Per un'analisi del concetto di attività nell'estetica solgeriana rimando al mio *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K. W. F. Solger*, Genova 1994, pp. 119-37.

⁶ Solger, *Erwin*, p. 169 ss.; trad. it. cit., p. 164 ss. (corsivi miei).

⁷ Ivi, p. 169; trad. it. cit., p. 165.

⁸ Solger *Vorlesungen*, p. 86; trad. it. cit., p. 79.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. ivi, p. 88; trad. it. cit., p. 81.

¹¹ G. Carchia, *Retorica del sublime*, Roma-Bari 1990, p. 124.

¹² Il concetto di fragilità del bello in riferimento all'estetica di Solger è stato analizzato in un famoso articolo di Oskar Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine phänomenologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich*, in *Festschrift Edmund Husserl*, Halle 1929, pp. 27-52.

¹³ Solger *Erwin*, p. 173; trad. it. cit., p. 168.

¹⁴ Solger, *Vorlesungen*, p. 181; trad. it. cit., p. 136.

¹⁵ Cfr. ivi, p. 50; trad. it. cit., p. 59.

¹⁶ Ivi, p. 87; trad. it. cit., p. 80.

¹⁷ Solger *Erwin*, p. 170 ss.; trad. it. cit., p. 165.

¹⁸ Solger, *Vorlesungen*, p. 93; trad. it. cit., p. 85.

Hegel: contro il sublime romantico

1. In una storia del concetto romantico di sublime la presenza di Hegel può avere soltanto una funzione di contrappunto. Non solo perché poche sono le affinità e molte le differenze della sua concezione del sublime rispetto a quelle di Schelling, di Schlegel o di Solger, ma anche perché agli argomenti da lui elaborati è sottesa una polemica più o meno velata contro una nozione centrale della *Weltanschauung* romantica, l'infinito. La principale affinità è rappresentata dalla cesura rispetto alla teorizzazione kantiana del sublime naturale e la ricollocazione del fenomeno nell'ambito dei prodotti dello spirito umano. Non dell'arte in senso stretto però, giacché l'analisi hegeliana del sublime si sviluppa in un ambito di confine tra i fenomeni artistici e quelli religiosi. Del sublime Hegel si occupa infatti nei diversi corsi di estetica tenuti a Berlino tra il 1821 e il 1829, segnatamente nelle sezioni dedicate alla forma d'arte simbolica, ma cospicui riferimenti ad esso si trovano anche nelle coeve lezioni sulla filosofia della religione.

La riflessione kantiana sul sublime ha una rilevanza limitata per l'elaborazione della dottrina di Hegel, e ciò sostanzialmente per due ragioni. In primo luogo il rifiuto dell'idea di infinito che sta alla base del sublime matematico, in secondo luogo la svalutazione teorica del bello naturale, già attuata dai romantici e portata alle estreme conseguenze dall'estetica hegeliana, talché neppure il sublime dinamico trova una collocazione all'interno di una concezione della bellezza intesa esclusivamente come prodotto spirituale. Il senso di stupore atterrito o ammirato che il soggetto prova di fronte alla grandezza incommensurabile della natura, da cui origina per Kant l'esperienza del sublime matematico, non solo non mette in gioco la ragione, ma neppure ha in sé un valore propriamente estetico. Si tratta di un'esperienza che ha una rilevanza solo nell'ambito della sensazione, mentre per la ragione essa è «l'esteriorità, il vuoto, l'infinità negativa. La ragione sa innalzarsi al di sopra di essa; è un'ammirazione puramente negativa, un innalzarsi che resta fermo a se stesso»¹. Attraverso la contemplazione di questo tipo di infinità non solo non si perviene per Hegel alle idee della ragione, ma si perde il legame vitale tra il reale nelle sue articolazioni e la sua sostanza spirituale. Questa elevazione negativa a un'infinità vuota entra tuttavia nella definizione dei caratteri deteriori del sublime, così come

compaiono in alcune forme religiose dell'Oriente. Hegel si richiama però a Kant in merito ad un aspetto essenziale del sublime, il fatto che esso «non può essere contenuto in nessuna forma sensibile, ma riguarda solo le idee della ragione», il che significa, tradotto in termini hegeliani, che nel sublime «l'infinito, proprio perché è per sé posto fuori dall'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»². Egli accoglie cioè della definizione kantiana l'aspetto dello sbilanciamento a favore della irriducibile universalità del contenuto, che tende ad azzerare il valore dell'espressione sensibile.

Un'ulteriore precisazione è necessaria per definire la collocazione della teoria hegeliana nella storia del concetto del sublime: la questione del rapporto tra bellezza e sublimità, che gli stessi romantici affrontano, sia pure in una prospettiva di integrazione e non più di opposizione fra i due concetti, per Hegel non ha più alcuna rilevanza. Del nesso bello-sublime non si fa parola nella parte generale dell'*Estetica* dedicata al concetto del bello e alla definizione dell'arte. Ciò perché il sublime stesso viene considerato principalmente in una prospettiva filosofico-storica, nel contesto di un'analisi delle forme simboliche in cui si esprime la spiritualità dell'Oriente antico, forme che Hegel considera come una fase preparatoria dello sviluppo del bello in senso proprio, in cui questo non si identifica ancora con il suo concetto³. Il luogo sistematico del sublime nell'estetica di Hegel è dunque la sezione sull'arte simbolica, la cui struttura subisce mutamenti notevoli nel corso dei diversi cicli di lezione, ma il cui schema logico di sviluppo è individuabile nel passaggio progressivo dall'unità alla separazione, ovvero dall'unità immediata di significato e forma, in cui l'interno è fuso con il dato naturale (la fase pre-simbolica della religione persiana della luce) fino al simbolismo cosciente, in cui si osserva la massima separazione tra forma e contenuto⁴. Inoltre, il sublime, considerato come la forma specifica della poesia araba ed ebraica, è la parte della teoria del simbolico che maggiormente cambia di posizione e di significato nei diversi corsi, e un simbolismo del sublime, che compare nelle lezioni solo a partire dal corso del 1823, rappresenta una sorta di grado intermedio tra i due estremi del processo⁵.

In termini teorici, il sublime riguarda la questione della negatività del contenuto artistico ed investe a rigore non solo la sfera del simbolico, ma quella dell'arte in generale, nella misura in cui questa, in quanto prodotto dell'attività dello spirito, si definisce a partire dall'opposizione tra forma sensibile e contenuto spirituale. Quel che infatti definisce in prima istanza la sublimità è l'inadeguatezza della forma al contenuto che essa vuole esprimere: «Il sublime contiene sempre qualcosa di inadeguato, così che viene reso avvertibile il fatto che l'espressione non raggiunge il contenuto»⁶. In esso viene in primo piano un'impos-

sibilità di trovare nell'universo fenomenico qualcosa che sia in grado di dare forma compiuta alla rappresentazione dell'intelligibile. Ciò che lo distingue dalla bellezza, intesa come «l'apparire sensibile dell'idea», è il fatto che, sebbene in esso la figura esprima una rappresentazione universale, quest'ultima «è spinta oltre la misura che le è propria», e si costituisce come il momento della negatività nel rapporto tra forma e contenuto. In altri termini, la finitezza sensibile, negandosi come tale per farsi tramite dell'idea, si preclude la possibilità di offrire all'idea stessa un ricetto adeguato ed esibisce tale inadeguatezza come suo momento costitutivo. Hegel riprende in tal modo l'idea della sproporzione, già presente nel sublime kantiano, e la utilizza per definire uno dei momenti del processo dialettico di formazione del fenomeno dell'arte. È una sproporzione, quella del sublime, che in tale processo precede la bellezza, sia in termini sistematici che in termini storici, e rappresenta in un certo senso l'inverso della sproporzione e dell'inadeguatezza proprie del soggettivismo romantico. Non vi è di conseguenza un'opposizione tra bello e sublime, né una differenza quantitativa, come in Schelling, piuttosto il sublime è visto come un antecedente o un grado preparatorio del bello.

2. Nello sviluppo storico delle forme dell'arte il sublime definisce, come si è accennato sopra, la struttura peculiare del rapporto tra forma e contenuto in alcune culture dell'Oriente antico. Pur con varie oscillazioni testuali, il concetto di sublime è posto in relazione con simbolismo delle religioni panteistiche dell'India, con l'Islam e la poesia maomettana, ed infine con la mistica e la poesia ebraiche. Queste ultime rappresentano per Hegel il momento del massimo sviluppo del sublime e la sua più intensa e pura espressione artistica. Vi è dunque un ambito storico specifico in cui la sublimità si manifesta, e vi è uno sviluppo nelle sue forme, benché in alcuni passaggi delle lezioni di estetica si lasci intendere che il sublime per certi versi coincide con l'intero ambito dell'arte simbolica, nella quale in generale «il contenuto non è ancora veramente adeguato alla materia naturale, perché il contenuto stesso non è capace di tale adeguatezza»⁷. In generale, ciò che contraddistingue il sublime «è che è un infinito a dover essere espresso. Questo infinito è qui però un astratto, al quale nessuna figura sensibile è adeguata»⁸. Il sublime pertiene così primariamente all'ambito della religiosità che cerca un'espressione simbolica per manifestare l'intuizione del divino, inteso però non come esperienza esistenziale, come in Solger, ma come forma storicamente data di comprensione dell'assoluto. Il simbolismo egizio, in antitesi con la caratterizzazione corrente delle piramidi come oggetti sublimi, è sostanzialmente escluso da Hegel dall'ambito della sublimità: in quanto «enigma obbiettivo», in cui prevale la tendenza a dare forma all'interiorità, esso costituisce il passaggio all'arte classica e dunque al bello. Hegel approfondisce e

articola progressivamente l'aspetto simbolico-religioso della sublimità nelle culture orientali in relazione ad un interesse sempre crescente per la storia delle religioni antiche, del quale sono testimonianza i corsi berlinesi sulla filosofia della religione.

Il manifestarsi del sublime presuppone che si sia già verificata storicamente la separazione tra «ciò che è in sé e per sé e la presenza sensibile», vale a dire che il contenuto spirituale sia pensato in opposizione alla totalità dell'apparente. A seconda di come si configura il rapporto tra il contenuto, che è sempre «l'Uno in sé sostanziale che come puro pensiero è solo per il pensiero», e la forma che ad esso rimanda, senza mai significarlo interamente, è possibile distinguere tra una accezione positiva e una negativa di sublime. Nel primo caso il contenuto come sostanza è concepito come forza creatrice di tutte le cose in cui si manifesta, così che queste, pur restando inadeguate nella loro unilateralità e parzialità, vengono elevate e poste in una luce positiva da tale manifestazione. Nel secondo, invece, quello del sublime negativo, la sostanza è posta al disopra dei singoli fenomeni, che vengono in tal modo abbassati e privati del loro valore autonomo per lasciar spazio unicamente al principio divino. La forma più immediata di simbolismo del sublime è il panteismo dell'arte, che poggia su una definizione di panteismo sviluppata in polemica con i teologi: il tutto vi è inteso come «l'unico sostanziale che è, sì, immanente nelle singolarità, ma è contemporaneamente astrazione della singolarità e della realtà empirica»⁹. Essendo tutte le cose comprese in tale unità, esse appaiono bensì parziali e caduche, ma l'accidentale non è posto come negativo ed è la sostanza stessa a poter essere percepita come particolarità e accidentalità. La ricaduta estetica, per così dire, di tale visione del mondo, è che l'oggettualità del mondo naturale non è annientata e diviene suscettibile di espressione anche attraverso le arti figurative. Nell'arte indiana l'universale costituisce il fondamento unico e inimitabile del tutto. Il principio divino, Krishna, prende forma nelle singole esistenze, di cui costituisce il significato e la perfezione: ciò conduce ad una abnorme attenzione verso il particolare, la tendenza «a gonfiare l'esistenza singola perché nella sua sensibilità apparisse già conforme al significato universale, e viceversa a lasciar andare ogni determinatezza in modo del tutto negativo di fronte a quell'unica astrazione»¹⁰. Hegel non nasconde qui la sua scarsa inclinazione verso la cultura indiana, divenuta nei primi decenni dell'Ottocento oggetto privilegiato degli studi mitologici e linguistici¹¹. Questo oscillare tra l'astrazione assoluta e un caotico concentrarsi della fantasia sulla particolarità sensibile per lui fa sì che, «qualsiasi ricchezza di fantasia possa sembrare in un primo momento che vi si spieghi dentro», l'arte indiana sia caratterizzata soprattutto da una assoluta uniformità e vuotezza.

Ben diversa appare la valutazione della poesia maomettana. Si tratta in questo caso di una «sublimità in grande, in cui l'Uno viene ugual-

mente posto in evidenza, ma in modo tale da avere una relazione positiva con le forme finite»¹². La sostanza, l'unità sono nel tutto, così che si ha un «dominio dell'Uno sopra il naturale» e l'immanenza del divino nell'oggettualità. In tali espressioni poetiche Hegel individua un antico correlato del sublime, l'entusiasmo, che anima e dà significato alle cose stesse. Questa presenza del divino delle cose, afferma Hegel, «lascia grande spazio alla fantasia», senza cadere nel gioco puramente soggettivo. Ciò che contraddistingue questa forma di sublime, che si manifesta essenzialmente in un sentimento di elevazione dell'animo verso la divinità e nella gioia che deriva dalla contemplazione di questa, è però proprio la dimensione soggettiva, assente nella poesia indiana. L'elemento centrale è dato infatti dal peculiare atteggiarsi dell'io poetico nei confronti degli oggetti reali, di cui l'immanenza del divino sublima l'esistenza mondana. Così è descritto questo atteggiamento della soggettività poetica: «Riempito di questa maestà vivificata, l'animo è in se stesso quieto, indipendente, libero, autonomo, ampio e grande; e di fronte a questa identità affermativa con sé, viene ad immedesimarsi con l'immaginazione, nella stessa calma unità, con l'anima delle cose, saldandosi in intimità, la più felice e lieta, con gli oggetti della natura e la loro magnificenza, con la persona amata, con il coppiere, in generale con tutto ciò che è degno di lode e di amore»¹³. Questa elevazione dell'animo attraverso le cose finite, che si osserva nella poesia araba e persiana, è da Hegel collocata nella sfera della sublimità sulla base della separazione tra il contenuto infinito e la forma, ma non corrisponde tuttavia interamente ai criteri del sublime. L'arte sublime vera e propria include in sé il negativo ed è identificata da Hegel con la spiritualità della poesia ebraica.

In questa il sublime è connesso in primo luogo alla negazione e all'abbassamento della finitezza e dell'esteriorità di fronte alla potenza divina. Nei salmi ebraici il rapporto del finito con l'assoluto appare in un certo senso invertito rispetto al simbolismo vero e proprio, quello degli egizi, poiché «l'universale, il puro pensiero in genere, costituisce l'unica essenza della rappresentazione. In essa il naturale è posto come negativo, è l'abbassarsi delle cose finite di fronte alla potenza infinita di Dio. «Questo rapporto ci dà nella sua forma più determinata e più libera ciò che viene chiamato sublime; non è bellezza come tale, essa presuppone un'altezza per la quale l'esteriorità è un elemento servile, negativo, non è ancora una forma adeguata al suo interno. Questa è la forma della sublimità vera e propria»¹⁴. In questa forma "negativa" del simbolismo del sublime il fenomeno si nega, diventando pura forma della finitezza, con una conseguente prosaicizzazione del mondo. Ad un mondo reale sdivinizzato si contrappone un Uno infinito, e con ciò viene messa in luce la perdita di valore della realtà concreta. Il reale rappresenta infatti la semplice alterità rispetto all'uno e non è libero in sé e per sé. Il significato diviene in tal modo indipendente dall'esterio-

rità e la domina, diversamente da ciò che accade nell'arte classica, nella quale contenuto e forma trovano un perfetto equilibrio. Commentando il "fiat lux", con riferimento a Longino, Hegel commenta: «Questo è il passo in cui la sublimità come tale è a casa propria. Con questa è connessa la coscienza dell'uomo riguardo alla sua finitezza, con la sublimità di Dio è connesso il suo sentimento della propria soggettiva nullità morale». In tale variante negativa della sublimità il pensiero dell'incommensurabilità del divino è legato «alla profondità del dolore dell'uomo, con il sentimento della soggettiva nullità morale»¹⁵, che non è riscattato dall'idea dell'immortalità dell'anima, che darebbe un infinito valore allo spirito umano. Al contrario, di fronte all'unità l'altro non è nulla, per cui la percezione della sublimità si traduce in dolore per la condizione transeunte dell'esistente.

3. Nella misura in cui il sublime negativo «ha per proprio contenuto l'aspetto più universale del significato, il significato dell'essenza, la quale in relazione all'esistenza è quel che lo signoreggia, non è incarnata dall'esteriore ma come pensiero è libera per sé, presenta a se stessa l'altro come tale da servirla»¹⁶, la unica sua forma di espressione è la poesia. Solo il linguaggio, infatti, e non l'elaborazione della forma naturale propria delle arti figurative, è un mezzo sufficientemente astratto per esprimere il divino attraverso la negazione del finito, che può essere nominata ma non rappresentata sensibilmente. Il rapporto della sublimità così intesa con le immagini è perciò necessariamente problematico, e l'arte cerca rifugio nella descrizione della relazione del divino col mondo da lui creato. In questo vi è un'analogia tra l'arte sublime dell'antico ebraismo e la cultura romantica, nella quale la poesia è il mezzo privilegiato di espressione di un'interiorità che tende ad annientare il finito. All'accentuazione della dimensione negativa di questa specifica forma del simbolismo del sublime, in un contesto in cui Hegel cerca di definire all'interno delle forme storiche la funzione dell'arte per lo sviluppo dello spirito, non è estranea una ripresa della polemica contro la cattiva infinità di stampo romantico. Questa appare prefigurata nell'assoluto astratto del simbolismo del sublime¹⁷. L'assolutizzazione dell'interiorità individuale che sta alla base della produzione letteraria romantica viene in un certo senso anticipata dalla discrepanza tra contenuto spirituale e mondo reale proprio della poesia ebraica. La soggettività romantica, ripiegata su se stessa e ironica nei confronti del reale, intrattiene col mondo finito una relazione analoga a quella osservata nel sublime negativo tra l'Uno e il mondo prosaizzato. Non è un caso che nell'*Enciclopedia* il sublime e la soggettività espansa dei romantici siano giustapposte, in due paragrafi successivi, come forme speculari dell'inadeguatezza dell'immagine all'idea¹⁸. Se nella prima il pensiero lotta con la forma, negandola ed allo stesso tempo cercando di imprimersi in essa, nella seconda, invece, il principio divino è «massima intimità» e trova soltanto nell'elemento

spirituale la forma adeguata, andando oltre il sensibile. In entrambi i casi si ha una sproporzione, una deviazione dall'equilibrio tra gli opposti che definisce la compiuta bellezza artistica.

Vi è tuttavia una forma di sublime a cui Hegel sembra accordare un genuino valore estetico, quello della poesia persiana, il sublime positivo. La pienezza vitale che egli rileva negli antichi poemi persiani è presentata come antitesi non solo al sublime negativo, ma anche alla sensibilità romantica. L'apprezzamento della sublimità panteistica di quest'ultima è posta direttamente in rapporto con l'ammirazione più volte espressa per la produzione matura di Goethe, segnatamente per il *West-östlichen Diwan*¹⁹. L'opposizione tra i due modelli è rimarcata nelle lezioni: «È il carattere della gioiosa, beata intimità di sentimento che è propria dell'Oriente. L'intimità romantica, occidentale è più sprofondata in se stessa, e tende ad essere cupa, priva di libertà, infelice, dipendente, resta soggettiva, egoista, eccessivamente sensibile»²⁰. Egli dà così voce, nel contesto apparentemente scientificamente neutro dello sviluppo storico delle forme artistiche, alle sue idiosincrasie antiromantiche, e non esita ad utilizzare la categoria del sublime come strumento di analisi e di valutazione della cultura artistica contemporanea.

In conclusione, il tratto principale del sublime è per Hegel, al di là delle diverse tipologie artistico-religiose in cui esso si manifesta, l'autonegazione del sensibile in quanto tale ed insieme la sua tensione ed inadeguatezza ad esprimere l'infinito. Proprio questo gli conferisce uno statuto esteticamente problematico, se si considera che proprio la particolarità finita come ricetto del contenuto ideale costituisce lo specifico dell'arte rispetto alle altre forme dello spirito assoluto. Se nell'estetica romantica il sublime viene depotenziato e riassorbito nel generale discorso sul bello artistico, si può dire che con Hegel esso subisca una sorta di parziale de-estetizzazione, spostandosi su un territorio di confine tra il fenomeno artistico e quello religioso. «Il sublime subisce la massima tensione tra i due lati necessari dell'arte»²¹, e per questa ragione può essere considerato quasi un fenomeno-limite nella sfera artistica. Ed è significativo che esso sia messo da Hegel in relazione esclusivamente con la poesia, la forma d'arte più astratta e dunque più adatta ad esprimere l'intuizione del divino, ma anche quella che egli definisce come prevalente nella cultura romantica, ossia moderna. L'ambivalenza del sublime è comunque nella prospettiva hegeliana un suo tratto costitutivo. La sua origine religiosa viene da una lato relativizzata nel momento in cui il principio divino, in sé irrapresentabile, si serve della forma sensibile per manifestarsi, sia pure negativamente, ma dall'altro tale origine è continuamente chiamata in causa dalla mancanza di autonomia del sensibile²². Per questo l'annullamento del sensibile che Hegel osserva in particolar modo nella poesia ebraica altro non è che il preludio ad un passaggio sistematico all'interno dello sviluppo del sapere assoluto, quello dall'arte alla religione.

¹ G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1986, p. 81. Sulla critica di Hegel al sublime matematico di Kant si veda R. Bodei, "Tenerrezza per le cose del mondo": sublime, sproporzione e contraddizione in Kant e in Hegel, in *Hegel interprete di Kant*, a cura di V. Verra, Napoli 1981, pp. 181-218, e P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari 1989, p. 148 ss.

² G. W. F. Hegel, *Ästhetik, Werke in zwanzig Bänden*, cit., vol. XIII, p. 467; trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker, Milano 1978, p. 479. Tale riferimento a Kant (*Kritik der Urteilskraft* § 23 è contenuto soltanto nel corso del 1829 ed è stato rifiuto nell'edizione dell'*Estetica* curata dagli allievi).

³ Cfr. P. Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in *Ästhetik und Geschichtsphilosophie I*, hrsg. von S. Metz und H.-H. Hildebrandt, Frankfurt a. M. 1974, p. 388; trad. it. in Id., *La poetica di Hegel e di Schelling*, Torino 1986, p. 108 ss.

⁴ Un'analisi critica dei mutamenti di struttura della sezione sull'arte simbolica è condotta in maniera convincente in B. Hilmer, *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg 1997, p. 133 ss.

⁵ A rigore ciò compare soprattutto nel corso del 1823, pervenutaci nella redazione di Hotho, il curatore dell'edizione classica dell'estetica hegeliana, e viene riproposto in quest'ultima. Nel primo corso di estetica invece, quello del 1820-21, si parla addirittura di una «sublimità classica», propria della poesia ebraica, posta come antecedente della bellezza classica dei Greci. La ragione di tale collocazione nello sviluppo storico delle forme artistiche è spiegata da Hegel con l'argomento che «con l'uno, con il pensiero, entra nel finito un limite, una separazione, e ciò è molto diverso dal disordine e dalla confusione indiane», G. W. F. Hegel, *Vorlesung über Ästhetik, Berlin 1820-21. Eine Nachschrift*, hrsg. von H. Schneider, Frankfurt a. M., Bern, New York 1995, p. 141. L'evoluzione successiva del pensiero estetico di Hegel, che si sviluppa in parallelo agli studi sulla filosofia della religione, vede una radicale divaricazione tra il concetto dell'arte proprio del mondo classico e il simbolismo del sublime.

⁶ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (Berlin 1823), nachgeschrieben von Karl Gustav Hotho, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg 1998, p. 135; trad. it. *Lezioni di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Roma-Bari 2000, p. 131 (nel seguito: *Philosophie der Kunst* 1823).

⁷ Hegel, *Philosophie der Kunst* 1823, p. 135; trad. p. 37.

⁸ Ivi, p. 35; trad. p. 37.

⁹ Hegel, *Ästhetik*, Werke, vol. XIII, p. 471; trad. it. cit., p. 482.

¹⁰ Ivi, p. 472; trad. it. cit., p. 483 ss.

¹¹ I due Schlegel e Wilhelm von Humboldt avevano dedicato vari lavori alla cultura dell'India e lo stesso Hegel aveva studiato intensivamente, negli stessi anni in cui teneva i corsi di estetica, i materiali, soprattutto di provenienza inglese sulla cultura e sulle religioni dell'India antica. Oltre che nelle lezioni sulla filosofia della religione, ne dà conto nella vasta recensione allo scritto di Humboldt sulla Bagavad-Gita. Cfr. G. W. F. Hegel, *Berliner Schriften*, hrsg. von W. Jaeschke, Hamburg 1997; trad. it. in *Due scritti berlinesi*, a cura di G. Pinna, Napoli 1990.

¹² G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov, München 2004, p. 90 (nel seguito: *Philosophie der Kunst* 1826).

¹³ Hegel, *Ästhetik*, cit., p. 474; trad. it. cit., p. 486.

¹⁴ Hegel, *Philosophie der Kunst* 1826, p. 92.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 140; trad. it. cit., p. 136.

¹⁷ Sulla relazione tra teoria del sublime e critica del Romanticismo cfr. I. Kwon, *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der „symbolischen Kunstform“ in Hegels Ästhetik*, München 2001, p. 151.

¹⁸ Cfr. Hegel, *Enzyklopädie*, cit., §§ 561 e 562.

¹⁹ Sul *Diwan* di Goethe e la poesia persiana cfr. Hegel 1826, p. 94. L'argomento è stato ampiamente analizzato in Gethmann-Siefert e Stemmrich-Köhler, *Von Hammer, Goethe und Hegel über Firdausi. Literaturkritik, Geschichtsbild und kulturpolitische Implikation der Ästhetik*, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler, Bonn 1986, pp. 295-325.

²⁰ Hegel 1826, p. 95.

²¹ P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit, p. 159.

²² Vedi su questo B. Hilmer, *Scheinen des Begriffs*, cit., p. 151.

Jean Paul: sublime e umorismo

Vi sono all'interno della cultura classico-romantica tedesca voci discordanti rispetto all'impostazione trascendentale di matrice kantiana. La più nota tra queste è quella di Jean Paul, che del sublime tratta nella sua principale opera teorica, la *Vorschule der Aesthetik* (1804), sulla base di presupposti filosofici che rimandano a Herder e a Jacobi¹. Decisamente antikantiano e violentemente antischilleriano, Jean Paul rifiuta infatti il titanismo del soggetto implicito nelle filosofie del primo idealismo in nome di una soggettività rapsodica, individuale e concreta, che cerca il senso del proprio agire nella certezza del legame tra una natura armonica e Dio². Il suo pensiero estetico si colloca in quella linea – rimasta minoritaria – dell'illuminismo religioso, «quell'illuminismo cioè in cui la critica della ragione mira a far proprie le ragioni del sentimento e la demitizzazione è tanto radicale da investire alla fine lo stesso tribunale della ragione»³.

Il soggetto universale della filosofia trascendentale è per Jean Paul un'astrazione, così come vuoto egli giudica l'infinito idealistico, privo com'è dell'orizzonte salvifico della metafisica cristiana. Dal realismo jacobiano egli mutua l'idea che la conoscenza muove dall'esperienza di un soggetto individuale e finito e che è solo il sentimento della certezza delle proprie percezioni e sensazioni a determinare il valore e l'attendibilità di tale conoscenza⁴. I rapporti intersoggettivi si fondano sull'"istinto", naturalmente dato, di individuare affinità e differenze rispetto all'altro, in assenza di strutture soggettive universali razionalmente determinabili. A questo relativismo del soggetto individuale fa da contraltare una concezione della natura diametralmente opposta sia al modello meccanicistico della scienza illuministica, in cui il cosmo appare regolato da leggi predittive, sia alla filosofia romantica della natura, in tensione tra caos originario e organicismo. La natura per Jean Paul – come risulta evidente dal suo discorso estetico e segnatamente dalla sua idea del sublime – è essenzialmente manifestazione di Dio e di essa l'uomo ha di conseguenza una percezione sensibile e sentimentale, l'intuizione del suo legame analogico con la sfera dell'umano.

Jean Paul si confronta direttamente con il sublime kantiano e schilleriano: per loro la sublimità ideale risiede «in un infinito che il senso e la fantasia non riescono ad afferrare, mentre la ragione lo crea e

lo tiene fermo»⁵. Su questo egli esprime un'obiezione di fondo, che riguarda l'incapacità dei sensi di cogliere il sublime, giacché, al contrario, il fenomeno sublime non solo ha come tramite per l'infinito di cui è segno la dimensione sensoriale del soggetto, ma è attraverso la messa in tensione, per così dire, dei sensi che il sublime viene percepito come tale. Così nella *Vorschule*: «Ma il sublime, per esempio un mare o una montagna alta, non può essere inafferrabile per i sensi perché essi abbracciano propriamente ciò in cui il sublime risiede». Il sublime risiede dunque nel soggetto della percezione e non nell'oggetto ma, a differenza di Kant, il soggetto in questione è un soggetto empirico, finito, sensibile. L'oggetto percepito come sublime è il "segno sensibile" della divinità e permane tale finché resta viva la percezione sensoriale di esso. È sulla base di tale assunto che Jean Paul definisce il sublime come «infinito applicato» (*das angewandte Unendliche*), vale a dire come qualcosa che colpisce selettivamente i nostri sensi aprendo la strada all'esperienza dell'infinito. Esso in un certo senso pone a confronto determinate esperienze sensibili con il sentimento che nasce dal pensiero dell'infinito.

«Se mi si consente di definire il sublime come l'infinito applicato, allora vi è una suddivisione in cinque o anche in tre [tipi]: l'infinito applicato all'occhio (il sublime matematico o ottico); all'orecchio (quello dinamico o acustico) – la fantasia deve riferire dall'interno l'infinità alla propria sensibilità quantitativa o qualitativa – e poi vi è un quinto sublime, che si manifesta nella relazione inversa con la sensibilità e i segni interni ed esterni, il sublime morale o agente (*handelnde*)»⁶.

Le diverse forme di sublime sono dunque classificate non a partire dall'opposizione tra ragione e sensibilità, ma in riferimento alla struttura sensoriale del soggetto. I diversi sensi posseggono differenti capacità di trasformare le percezioni in segni dell'infinito. Così, ad esempio, noi percepiamo l'infinito inteso come eternità attraverso un'impressione ottica di estensione spaziale o attraverso la figura della linea infinita, che rappresenta l'infinità temporale⁷. L'occhio tuttavia non percepirà altro che il sublime di tipo matematico. Un'impressione acustica, al contrario, si presta a trasformarsi in metafora della «pienezza dinamica di Dio», della totalità e dell'energia della natura, così come, d'altro canto, in un'azzeramento della percezione acustica che rimanda all'identità dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, «persino il silenzio può diventare sublime, il silenzio di un rapace che plana alto, il silenzio che precede una grande tempesta marina, quello del grande fulmine prima del tuono»⁸.

Quel che manca, nel sublime di Jean Paul, è la componente terribile della sublimità, il fremito di orrore o di paura che accompagna il piacere estetico. Ciò dipende essenzialmente dal suo senso religioso della natura, che non è mai fonte di angoscia o di turbamento. Anche di fronte alle più inquietanti visioni della natura, che siano oceani in

tempesta, abissi senza fondo o montagne invalicabili – tutto ciò che fa parte della imagerie consolidata del paesaggio sublime – suscita per Jean Paul solo ammirazione e adorazione per Dio che ne è l'origine. Se la paura fosse consustanziale al sublime – egli argomenta – Dio, che è l'oggetto più grandioso e sublime che si possa pensare, dovrebbe essere fonte di paura. Ma un Dio terribile, nell'orizzonte mistico-cristiano di Jean Paul, non è concepibile. Questa divinità benevola, creatrice di una natura armoniosa e in accordo con l'uomo, è garante della possibilità di comprendere attraverso i segni sensibili della natura il suo significato spirituale. Ciò costituisce il fondamento teorico della fisiognomica – disciplina intesa da Jean Paul come indagine sul rapporto tra anima e corpo, il cui metodo egli traspone nell'argomentazione estetica. La caratteristica della fisiognomica è infatti quella di giungere attraverso i singoli tratti corporei alle qualità spirituali dell'individuo, di elevarsi, dunque, dal finito all'infinito attraverso gli elementi percettivi forniti dai sensi ⁹. Nel sublime questo procedimento è svolto dalla fantasia, che applica i dati sensoriali all'idea dell'infinito. L'idea di elevazione, contenuta nella parola tedesca *Erhabene*, è per Jean Paul il tratto caratteristico del sublime, una concezione, questa, ripresa da Herder, che fa del sublime una bellezza superiore in cui si riflette la grandiosità natura, intesa come opera del creatore e non certo come il caos originario degli idealisti ¹⁰. Si tratta di conseguenza di un sublime che ha escluso, diversamente quanto accade nelle teorie idealistiche, la contraddizione, «è un elevarsi senza contrasto, senza dolore e senza lotta» ¹¹.

Nella *Vorschule der Ästhetik* il sublime è trattato all'incipit di un capitolo sul ridicolo ¹². Una collocazione sistematica che può apparire singolare, se non fosse che per l'umorista Jean Paul le questioni relative ai fenomeni della comicità e del riso costituiscono il vero centro della riflessione estetica, ed il sublime viene in primo luogo definito *ex negativo* attraverso la sua alterità rispetto al ridicolo, per poi entrare in una relazione di contiguità con il concetto di umorismo. Per questa ragione la dottrina jeanpauliana sarà produttivamente ripresa, seppur con accenti fortemente critici, nelle teorie posthegeliane del sublime contenute nelle estetiche di Vischer, di Ruge e di Weisse nelle quali, relativizzata l'idea del bello, il discorso si concentra sugli ambiti una volta marginali della teoria estetica, il comico, il brutto o, appunto, il sublime ¹³. Il bello, del resto, è il vero grande assente della teoria estetica di Jean Paul, che parla a proposito della cultura romantica (vale a dire cristiana e moderna) di un «bello senza limitazioni», mentre proprio il limite e la definitezza della forma costituiscono l'elemento essenziale del bello in senso classico. Il vero opposto del sublime non è il bello ma il ridicolo: un solo verso che metta in ridicolo le gesta del protagonista può distruggere un epos eroico, mentre ciò non accade per il tragico e il comico, che possono coesistere, come nelle tragedie di

Shakespeare. Jean Paul tuttavia rifiuta il *Test of Ridicule* di Hutcheson, che ha la funzione di portare il sublime apparente di fronte al tribunale dell'intelletto. Questo si concentra infatti sulla differenza tra basso ed elevato, tra infimo e sublime, ma non dice nulla sul senso del sublime, né lo mette in questione. La prospettiva di Jean Paul è data piuttosto dall'idea che per la divinità la caduta dell'uomo più sublime o del più infimo insetto sono la stessa cosa. Vi è un legame più profondo tra il sublime e la sfera della comicità, ed è connesso al soggettivismo jeanpauliano. La ragione della contiguità (non solo testuale) tra i due ambiti è spiegata innanzitutto con la considerazione che all'infinitamente grande, che suscita ammirazione, si deve opporre qualcosa di altrettanto piccolo che susciti la sensazione opposta¹⁴. Si tratta dunque di un rovesciamento di prospettiva, laddove sublime e comico coincidono invece nell'essere entrambi una considerazione dei fenomeni *a parte subjecti*. Il comico è una forma di incomprendimento e di scambio di punti di vista: quando ad esempio, osserva Jean Paul, troviamo comico Sancho Panza che dorme in piedi tutta la notte credendo di essere sull'orlo di un abisso, è perché valutiamo la sua azione dalla nostra posizione¹⁵. Se si considera la motivazione interna del personaggio, la sua azione è invece perfettamente legittima. Per quel che riguarda il meccanismo, egli afferma che «il comico, come il sublime, non risiede mai nell'oggetto, ma nel soggetto»¹⁶, e che entrambi nascono da un contrasto del mondo fenomenico con l'infinito¹⁷. Accostato ad un altro concetto centrale della costellazione estetica di Jean Paul, il *Witz*, il sublime è inteso come espressione della sintesi dell'ideale: «non si potrebbe dunque chiamare il *Witz*, che è un'attività così multiforme e capace di giocare con leggerezza, intelletto intuito o estetico, così come il sublime è l'idea razionale intuita e il comico l'incomprendimento intuita?»¹⁸. Il presupposto metafisico di tale concezione è la constatazione di una sostanziale inadeguatezza degli esseri umani di fronte alla divinità e la loro incapacità di comprensione delle condizioni autentiche dell'esistenza. Il sublime e quella particolare forma del comico che è l'umorismo rappresentano dunque per Jean Paul due modi opposti di affermare l'infinito: positivamente nel sublime, con la contemplazione dell'infinito nel finito, negativamente nell'umorismo, in cui la finitezza è invece abbassata e annientata dal contrasto con l'infinito. In tal senso l'umorismo è definito come «sublime rovesciato», nella cui negatività è però conservata una sorta di affettuosità per la piccolezza degli individui. Vi è nell'umorismo una componente autoparodica che tende a ridurre ciò che è elevato e ad elevare il piccolo in nome di un sostanziale disprezzo del finito. Perciò «l'umorismo, in quanto sublime rovesciato, non annienta il singolo, ma il finito ponendolo in contrasto con l'idea», e col riconoscere la limitatezza oggettiva dell'individuo esso diviene un mezzo di liberazione dal dolore del quotidiano.

La teoria del sublime di Jean Paul, senza la quale il concetto cen-

trale della sua estetica, l'umorismo, non potrebbe essere compreso in tutta la sua portata, è parte dell'autoriflessione della cultura moderna, ovvero romantica. In quest'ultima le nozioni estetiche che il classicismo relegava in un piano subordinato come l'umorismo e il sublime rappresentano l'eredità secolarizzata della concezione cristiana della trascendenza. Il retroterra teologico della riflessione estetica jeanpauliana appare del resto evidente sia nella frequenza dell'uso di espressioni metaforiche come rivelazione, sacrificio, creazione, sia nella sua attenzione per l'origine cristiana della poesia romantica, in cui la tendenza all'interiorizzazione contrasta con l'esigenza di trovare forme di espressione adeguate del contenuto spirituale. Si tratta di una relazione non lineare, come nell'arte greca, che costringe il soggetto infinito a cercare una manifestazione sensibile in forme oscure, deviate, demoniache e a servirsi dell'universo simbolico della superstizione. L'unica forma di bello possibile in questo contesto è «il bello senza limitazioni», cioè il sublime.

Un punto d'arrivo paradossalmente analogo a quello del romanticismo idealistico, che pure da Jean Paul è separato innanzitutto dalla concezione della soggettività e da una visione radicalmente differente dell'infinito. Le sue considerazioni asistematiche sul comico e il sublime – alla cui diffusione ha certo nuociuto, al di là della generale impostazione filosofica dell'autore, l'oscurità e la scarsa consequenzialità dell'argomentazione – trovano, come si è accennato, un'eco rilevante nelle estetiche posthegeliane, che inaugurano una nuova fase del pensiero estetico dell'Ottocento.

¹ Jean Paul Richter, *Vorschule der Ästhetik, Werke*, hrsg. von N. Miller, München 1995⁶, vol. V. La più importante opera teorica di Jean Paul, pubblicata nel 1804, è il risultato di una ventennale elaborazione in cui convergono le riflessioni teoriche dell'autore e i risultati delle sue esperienze di scrittore umorista.

² Sulla portata e il significato della polemica di Jean Paul con Kant e soprattutto con Schiller cfr. W. Segebrecht, *Jean Paul Richter's School for Aesthetics: Humor and the Sublime*, in *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and other Arts*, ed. by R. Critchfield and W. Koepke, Columbia 1968, pp. 185-203; G. Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, Tübingen 1983, pp. 274-84.

³ G. Carchia, *Retorica del sublime*, Roma-Bari 1990, p. 135.

⁴ Sul rapporto del pensiero di Jean Paul con la filosofia di Jacobi si veda l'efficace messa a punto di G. Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, cit., pp. 122-30.

⁵ *Vorschule der Ästhetik*, cit., p.105.

⁶ Ivi, pp. 106-07.

⁷ «L'eternità è per la fantasia un sublime matematico o ottico; o così il tempo è la linea infinita, l'eternità la superficie infinita, la divinità la pienezza dinamica», ivi, p. 107.

⁸ Ivi, p. 107.

⁹ L'analogia con la fisiognomica e la patognomica è menzionata in *Vorschule der Ästhetik*, p. 107.

¹⁰ Herder sviluppa tale posizione, dopo aver sostenuto in anni giovanili la distinzione corrente tra bello e sublime sulla base dell'effetto soave o energico, nello scritto *Kalligone* (1800), in cui sostiene che il sublime è la forma più compiuta di bellezza. Egli espunge qui decisamente il fondamento negativo del sublime. Cfr. J. G. Herder, *Kalligone, Sammtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1887-1913, vol. XXII, p. 239. Sulla critica all'idea di caos cfr. *ivi*, p. 206. Sull'argomento si veda J. Schulte-Sasse, *Herder's Concept of the Sublime*, in *Herder Today*, hrsg. von K. Mueller-Vollmer, Berlin-New-York 1990, pp. 268-91.

¹¹ G. Müller, cit., p. 134.

¹² La teoria del sublime è l'oggetto del § 27 del cosiddetto VI Programma, dal titolo *Ueber das Lächerliche* (Sul ridicolo).

¹³ Su questo si veda G. Müller, *Zur Bedeutung Jean Pauls für die Ästhetik zwischen 1830 und 1848 (Weiße, Ruge, Vischer)*, in Id., *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von W. Riedel, Würzburg 1996, pp. 7-28.

¹⁴ Cfr. *Vorschule der Ästhetik*, cit., p. 109.

¹⁵ Si tratta di un esempio famoso, che però non compare in Cervantes ma è ricavato dagli *Elements of criticism* di Henry Home. Cfr. su questo il commento di Norbert Miller in Jean Paul, *Werke*, cit., p. 1210.

¹⁶ *Vorschule der Ästhetik*, p. 110.

¹⁷ *Ivi*, p. 125.

¹⁸ *Ivi*, p. 175.

Dopo Hegel: il ritorno del sublime estetico

Relegato da Hegel in una sfera pre-artistica, più vicino in fondo alla filosofia della religione che all'estetica, il sublime sembra risorgere dalle sue ceneri nelle estetiche sistematiche dei suoi allievi. Il potenziale negativo del concetto, che lo apparentava per Hegel alla cattiva infinità romantica, gli vale ora una collocazione di rilievo in una costellazione estetica che comprende il comico, il brutto e il grottesco come momenti di una bellezza antiarmonica e anticlassica.

Ueber das Erhabene und Komische (Sul sublime e sul comico) si intitola il lavoro di abilitazione di Friedrich Theodor Vischer, apparso nel 1837¹, in cui anticipa alcuni temi che confluiranno poi nella sua monumentale *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, esempio insieme assai lodato e fortemente criticato di codificazione accademica dell'estetica dell'idealismo tedesco. Il quadro complessivo in cui vengono discussi i concetti di sublime e di comico è quello di una metafisica del bello che presuppone i risultati speculativi dell'idealismo hegeliano ed il suo metodo dialettico, ma intende correggere l'estetica hegeliana attraverso il recupero di alcuni aspetti delle teorie dell'arte di Schelling e di Solger. Un'impresa che sta in realtà in aperto contrasto con le intenzioni teoriche dell'estetica hegeliana, che aveva marginalizzato concetti come il sublime, l'ironia di Solger o l'umorismo di Jean Paul sulla base di un'incompatibilità di fondo con le teorie della soggettività e dell'infinito su cui questi si fondano. Hegeliano nell'impostazione generale della sua filosofia, Vischer non condivide la sottrazione del sublime alla sfera dei concetti estetici veri e propri operata da Hegel nell'*Estetica* e tenta una riconversione dell'idea di sublimità che raccoglie l'eredità romantica dell'integrazione del sublime nel bello. Egli ritiene innanzitutto necessario purificare la ricerca estetica dalla dimensione storico-sistematica e dalla stretta relazione con la filosofia della religione introdotta da Hegel – tanto più evidente nella dottrina hegeliana simbolismo del sublime – e di fornire una trattazione strettamente metafisica del concetto di bello. In tale prospettiva viene messa in parentesi la condizione ibrida del sublime, da sempre territorio di confine dell'estetica con l'etica, con la religione, con la politica o con la teoria della conoscenza, a favore di una concezione autonoma della sfera estetica e di una spiegazione concettuale conseguente. In generale

si può dire che il sublime e il comico rappresentano per Vischer dei “momenti” del bello, attraverso i quali quest’ultimo viene articolato dall’interno, al fine di adeguarne la struttura alla conflittualità del mondo moderno. La loro immanente contraddittorietà viene in tal modo resa funzionale alla costituzione di un concetto estensivo di bellezza, in grado di rendere conto dell’ampliamento dell’orizzonte conoscitivo della modernità dovuto soprattutto all’affermarsi delle scienze della natura. D’altra parte essa viene depotenziata col riassorbimento del momento negativo nella superiore conciliazione costituita dalla bellezza in generale. L’interesse teorico del saggio *Il sublime e il comico* non sta tanto nell’originalità delle analisi dei due concetti, ma nel «tentativo di dimostrare che anche ciò che nel sublime e nel comico appare inconciliabile nella concreta esperienza del soggetto e nell’arte è un momento necessario della conciliazione e del bello»².

Vischer dichiara già nell’introduzione la costellazione dei padri filosofici del concetto di sublime, dai quali attinge gli elementi per la sua teoria del sublime: Burke, Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Solger e Jean Paul. L’uso che egli fa della storia dell’estetica è tuttavia essenzialmente antistorico, giacché considera l’estetica moderna, a partire da Baumgarten, come uno svolgersi progressivo dell’idea del bello, intesa come documento della conciliazione nell’assoluto delle contraddizioni del reale. Pur rinunciando per principio a tracciare una storia dell’estetica, egli accoglie nella sua teoria una serie di elementi tratti dalle diverse dottrine, trattandoli come anticipazioni parziali della propria concezione del sublime, senza tuttavia chiarirne le premesse teoriche³. Ne risulta una sorta di eclettismo storico-filosofico a partire dal quale egli costruisce il discorso sul sublime come lo sviluppo di una serie di momenti successivi e ascendenti, sul modello delle triadi dialettiche hegeliane, attingendo di volta in volta alle determinazioni concettuali e alle definizioni contenute nelle diverse teorie.

Si può dire tuttavia che il punto di partenza della teoria estetica di Vischer sia costituito da uno dei principi di fondo dell’estetica hegeliana: il bello è unità di idea e forma sensibile, o «apparire sensibile dell’idea». Il suo interesse è incentrato sull’esigenza di rendere visibile il processo, il contrasto che ha portato all’unificazione dei due termini, e da ciò scaturisce un’ispezione sistematica delle modalità di tale rapporto dialettico. L’esclusione da parte di Hegel dei fenomeni del sublime e del comico dalla sfera del bello gli appare in tal senso come un sostanziale impoverimento delle possibilità dialettiche della relazione tra idea e apparenza. Nell’intento di sottrarre il sublime ad una considerazione di tipo storico-religioso come quella hegeliana e porlo invece nel contesto di una teoria del bello come sua componente essenziale e non come contraltare più o meno dialettico, egli si richiama piuttosto a Solger, di cui accoglie l’idea della intrinseca dinamicità del concetto di sublime. Ma nella definizione fondamentale del sublime egli riprende il

motivo hegeliano dell'inadeguatezza della forma sensibile: «Nel sublime l'idea sta in un rapporto negativo nei confronti della concretezza (*Gegenständlichkeit*): l'assoluto sembra innalzato al di sopra di quella esistenza immediata»⁴. Prima di esporre lo sviluppo dialettico delle forme del sublime, che costituisce il nucleo del suo discorso, Vischer passa in rassegna le altre caratteristiche generali del fenomeno della sublimità: l'oscurità, il movimento, la struttura dualistica. L'idea del nesso tra oscurità e sublime è ricavata da Burke, che rappresenta anche la principale guida filosofica nell'analisi del sublime naturale: «il sublime deve essere nascosto in una certa oscurità, sottratto alla normale chiarezza»⁵, poiché una percezione distinta è anche una percezione dei limiti, e l'assenza di limite ha a che fare con la smisuratezza, con la grandezza che sovrasta il potere dell'intelletto. Ma, osserva Vischer, si tratta di un'oscurità relativa, poiché «il sublime ha la capacità e la possibilità di diventare chiaro, non però chiaro per i sensi e per l'intelletto comune». Il punto di vista psicologista di origine burkiana viene in tal modo accostato alla distinzione idealistica fra intelletto e ragione al fine di recuperare la dimensione dell'intelligibile. Per l'idea del movimento, della dinamicità del sublime, Vischer si richiama invece a Solger. Sublime è in tal senso il farsi strada del principio spirituale nella forma sensibile, da cui origina l'impressione dell'energia, dispiegata nelle rappresentazioni della natura terribile o contratta in sé come nella quiete e nel silenzio totali, che si accompagna all'intuizione del sublime. Quanto al dualismo, egli si riferisce al fatto che la negatività del sublime, consistente nel fatto che l'idea agisce annientando il sensibile, ha sempre anche una dimensione positiva nella misura in cui «l'idea opera al suo interno come un potere superiore»⁶.

Tuttavia il centro del discorso vischeriano non è tanto la definizione del sublime, quanto piuttosto la sua costruzione sistematica in base ai diversi possibili rapporti che intercorrono tra finito e infinito, che dovrebbero poi risolversi, conciliati, nel «bello come unità mediata di questi opposti». Si hanno così un sublime della natura, un sublime soggettivo e un sublime dello spirito assoluto, cioè il tragico, che «vanno considerate alla stregua di gradi il cui grado più basso spinge sopra di sé e in direzione del grado più elevato a causa della unilateralità che gli è propria, in quanto cioè si legittima come quel sublime che non è veramente tale»⁷. Si tratta di un processo di approssimazione alla forma più compiuta di sublime, il tragico, che a sua volta in certa misura ripercorre le tappe della teoria da Kant e Burke fino a Solger. Mentre infatti il sublime della natura ripropone il tema del sublime matematico, estendolo al sublime del suono ed inglobando così la musica, il sublime soggettivo accosta il patetico schilleriano alla commozione ed alle effusioni della fantasia romantica, mentre il sublime assoluto tematizza quello che era già stato il punto d'arrivo del sublime per Schiller, per Schelling e per Solger, la tragedia.

La prima forma, la più immediata, è il sublime della natura. In contrasto con Hegel e in questo caso anche con i romantici, Vischer riabilita dunque il concetto del sublime naturale, riproponendo quell'estetica della natura che era stata espunta dalle teorie idealistiche. Una delle idee base della sua *Estetica*, di cui il concetto di sublime naturale è una prefigurazione, è che sia necessario intraprendere una interpretazione della natura *sub specie aesthetica*, ovvero di produrre una esposizione sistematica delle bellezze della natura. Per quanto resti non ben definita l'idea di natura su cui Vischer fonda tale concezione, evidentemente inconciliabile con le premesse dell'estetica di Hegel, egli riporta all'attenzione della filosofia la questione del rapporto tra l'uomo e il paesaggio naturale, ed è significativo che ciò accada in un momento in cui l'avanzare dell'industrializzazione comincia a mostrare gli effetti del dominio dell'uomo sulla natura, sia nell'estraniarsi del soggetto rispetto al suo contesto naturale, sia nella bruttezza della stessa natura. L'espressione più diretta del sublime della natura è l'infinito fisico, in cui vi è un prevalere dell'idea che però si presenta come forma naturale. Si tratta di una percezione che non ha solo carattere estetico, ma che sta alla base delle forme più semplici di religiosità. La *ratio* del sublime naturale, che si presenta nelle diverse dimensioni della spazialità (estensione, profondità, ecc.) e del tempo, è costituita dalla contraddizione tra la percepita infinità della forma naturale e l'infinito intelligibile a cui essa rimanda. L'analisi delle diverse manifestazioni del sublime della natura forma è condotta con mezzi prevalentemente psicologici e si configura come una sorta di fenomenologia della percezione estetica che si conclude con una descrizione delle impressioni musicali. Da buon hegeliano, tuttavia, Vischer associa al sublime naturale il simbolismo della poesia ebraica, che ne rappresenta la dimensione negativa ed astratta, e conclude con la constatazione che essendo l'infinito della natura solo un cattivo infinito, la sublimità della natura è solo apparente e deve lasciare il passo alla forma susseguente, il sublime del soggetto.

«Il sublime del soggetto consiste nella libertà dello spirito auto-cosciente che racchiude in sé tutto quanto nella natura esterna è meramente relativo e parziale, che risulta cioè in una semplice unità in movimento»⁸. Tale definizione, espressa nel linguaggio scolastico dell'idealismo assoluto, si riferisce semplicemente, come l'autore chiarisce subito dopo, al sublime patetico di Schiller. Il soggetto è implicato in questa esperienza estetica non come soggetto conoscente ma come entità morale. Il sublime patetico è il sublime eroico, che sorge dalla rappresentazione della lotta tra la volontà del soggetto e un genere di affetti e di forze esterne che non la inficiano ma, ostacolandola, ne rivelano più fortemente la consistenza. Può esservi una forza della natura umana attraverso la quale anche il male diventa sublime, nella misura in cui rivela il prevalere della volontà libera. Vi è però anche una variante negativa del sublime del soggetto ed è quella, afferma Vischer, che è

oggetto delle opere estetiche di Schiller. È sublime in senso negativo la rappresentazione in cui l'individuo appare combattuto tra la tentazione di affetti bassi e ignobili e l'affermazione del principio morale. In questo caso la lotta del soggetto è rivolta contro se stesso e la sublimità consiste nel manifestare una superiorità dello spirito sulla natura.

Poiché il sublime del soggetto, pur esprimendo lo spirito nella sua esistenza soggettiva, si manifesta nella messa in scena della volontà degli individui, che è in sé unilaterale e condizionata, non può esaurire l'intero ambito della sublimità. La forma più elevata ed universale di sublime è il tragico, ovvero il sublime dello spirito assoluto. Vischer ripercorre in questa sezione la riflessione filosofica sul tragico da Schiller a Hegel, sulla base dell'idea che il sublime soggettivo viene prodotto dallo spirito assoluto e da esso «reinghiottito nel suo abisso». Nei termini della teoria della tragedia ciò significa che la volontà dell'eroe è considerata come «organo di una volontà superiore», come manifestazione di un ordine divino, oppure che ad opporsi alla sua libera volontà è la necessità ovvero il destino. Nel primo caso si tratta di un sublime tragico positivo, nel secondo di un sublime tragico negativo. Senza voler ripercorrere i gradi e le forme del sublime tragico, esposti da Vischer con minuzia sistematica e con un ampio apparato esemplificativo, ciò che qui importa rilevare è che un settore cruciale della teoria hegeliana dell'arte, la tragedia, viene rubricato sotto un concetto che Hegel aveva relegato in una fase storico-concettuale pre-artistica. Utilizzando uno strumentario concettuale hegeliano Vischer recupera dunque l'intera riflessione preromantica e romantica sul sublime, nella convinzione che l'insanabilità della scissione che in esso, e soprattutto nella sua forma più radicale, il tragico, viene alla luce sia in definitiva la componente più interessante e vitale dell'arte moderna e che il bello senza le movimentate articolazioni che il sublime crea al suo interno sarebbe un concetto vuoto. Egli pone al centro della riflessione estetica due concetti, il sublime e il comico (il "sublime rovesciato" di Jean Paul), che in maniera opposta l'uno rispetto all'altro esprimono una dimensione negativa o comunque disarmonica della bellezza. In tal modo il bello in sé, che pure rimane il concetto sovraordinato di cui il sublime, così come il comico, sono solo «momenti», perde di fatto di interesse e resta confinato sullo sfondo ⁹.

Il saggio *Sul sublime e sul comico* di Vischer esprime con ciò una linea di tendenza comune alle estetiche accademiche della metà dell'Ottocento. Sotto l'etichetta della teoria del bello come forma sensibile della verità sono in realtà il sublime, il comico, il grottesco e il brutto i concetti intorno a cui si affannano i filosofi nel tentativo di definire la forma estetica adeguata ad un mondo sdivinizzato, in cui la negatività si mostra con sempre maggiore evidenza nella brutale separazione tra gli ideali religiosi e politici e la logica dominante nella società industriale. Nel *Sistema di estetica* di Christian Hermann Weisse (1830), nel quale

appare evidente l'influsso di Jean Paul e di Solger oltre che di Hegel, il sublime il comico e il brutto sono le forme in cui la bellezza può essere concepita nella sua realtà concreta, cioè nella sua contraddizione con se stessa ¹⁰. Nel sublime è insita l'idea della relatività e dell'opposizione, che si applicano al finito, considerato come separato dal finito. Così nel sublime la finitezza è negata, annientata dalla tensione verso l'infinito: «Attraverso il concetto di sublime quella parte del mondo fenomenico che nel concetto di finitezza ha valore negativo riceve un significato positivo» ¹¹. Come Vischer, Weisse avverte preliminarmente che il sublime non deve essere pensato in opposizione al bello, ma come sua parte, e giunge ad affermare che «la bellezza è la sublimità», nel senso che la bellezza è il soggetto cui si riferisce il predicato della sublimità, determinandolo ¹². In altri termini, la contraddizione con sé che è propria della forma sublime è un elemento necessario di ogni bellezza. Il sublime presuppone un'essenza spirituale nell'apparenza finita, che però si manifesta attraverso l'annientamento di altre apparenze. Richiamandosi all'idea solgeriana della tragicità del bello, secondo cui è l'idea a negarsi nel momento in cui entra nell'apparenza fenomenica, Weisse individua come tratto caratteristico del sublime la distruttività della dimensione rispetto alla forma finita che se ne fa tramite: «Il sublime è, per così dire, una bellezza rivolta contro se stessa; un tramonto che la bellezza sopporta per risorgere nel momento stesso del tramonto in una forma più elevata» ¹³. L'arte tragica ancora una volta fornisce il modello di questa scissione estetica. Gli oggetti dell'immaginazione tragica, scrive Weisse, la distruzione, il dolore, la rovina e la morte non sono semplicemente esemplificazioni del sublime, ma costituiscono l'esistenza immediata del concetto. Il sublime e la sua relazione dialettica con il comico e con il brutto non sono solo determinazioni metafisiche del concetto di bellezza, ma vengono messe espressamente in relazione con la condizione spirituale del moderno o del romantico, in cui la fantasia deve uscire dalla sfera propria, che sarebbe il bello, per confrontarsi con oggetti che riguardano l'etica o la religione. L'universo fantastico del Romanticismo, la predilezione per il lato oscuro della natura, per una spiritualità esasperata ma anche per il grottesco riflettono la negatività del reale e l'impossibilità di una riconciliazione salvifica nelle forme della bellezza classica. Per Weisse l'arte è la forma specifica del moderno nella misura in cui in essa esprime in una forma non più armonica le contraddizioni della realtà.

Diviene così più evidente la coloritura politica del sublime e dei concetti ad esso correlati nella riflessione post-hegeliana. Nella *Neue Vorschule der Aesthetik* (1837) di Arnold Ruge, ad esempio, il sublime viene tematizzato esplicitamente come contraltare di una cultura del profitto che ha nella società nordamericana la sua espressione più virulenta ¹⁴. Il decentramento del concetto di bellezza, per così dire, appare evidente già del titolo dell'opera, che si richiama in maniera

trasparente a Jean Paul. Il sublime è concepito come elevazione attraverso la lotta, superamento dei limiti dello spirito finito, e nasce dal basso, dalla finitezza da cui vuole liberarsi. Per questo il suo opposto, ma anche il suo punto di partenza, è ciò che è comune e ordinario. Un'arte del sublime sembra essere l'unica reazione forte abbastanza per opporsi alla prosaicità volgare, di cui il comico e il brutto sono invece la messa a nudo. In tal modo il sublime diventa una sorta di paradossale anticipazione *ex negativo* dell'esigenza di fondo della cultura del realismo, la messa in luce delle contraddizioni dell'esistente.

¹ F. Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, hrsg. von W. Oelmüller, Frankfurt am Main 1967; trad. it. *Il sublime e il comico*, a cura di E. Tavani, Palermo 2000.

² W. Oelmüller, introduzione a *Über das Erhabene und Komische*, cit., p. 9.

³ Tale rifiuto teorico si accompagna però nelle opere estetiche di Vischer ad un uso estensivo di riferimenti all'intera tradizione filosofica. La straordinaria erudizione filosofica, letteraria e storica dell'autore ha spesso la conseguenza di appesantire l'argomentazione, costruita secondo rigidi criteri sistematici. Su questo cfr. M. Schasler, *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin 1872, vol. III, p. 1050 ss.

⁴ Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, p. 71; trad. it. cit., p. 55.

⁵ Ivi, p. 72; trad. it. cit., p. 56.

⁶ Ivi, p. 76; trad. it. cit., p. 58.

⁷ Ivi, p. 77; trad. it. cit., p. 59.

⁸ Ivi, p. 93; trad. it. cit., p. 71.

⁹ Si veda al proposito la *Presentazione* di E. Tavani in Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, cit., p. 9 ss.

¹⁰ Ch. H. Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Leipzig 1830 (reprint Hildesheim 1966). Sull'impianto teorico dell'estetica di Weisse, con particolare riferimento al concetto del brutto si veda G. Oesterle, *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen: Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne*, in *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von D. Bänsch., Stuttgart 1977, pp. 217-97.

¹¹ Weisse, *System der Ästhetik*, cit., p. 148.

¹² Ivi, p. 142..

¹³ Ivi, p. 150.

¹⁴ Cfr. A. Ruge, *Neue Vorschule der Ästhetik. Das Komische mit einem Komischen Anhang*, Halle 1837 (reprint Hildesheim-New York 1975), pp. 63-74. Sull'ispirazione jeanpauliana dell'opera di Ruge si veda G. Müller, *Zur Bedeutung Jean Pauls für die Ästhetik zwischen 1830 und 1848 (Weisse, Ruge, Vischer)*, in Id., *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von W. Riedel, Würzburg 1996, pp. 7-28.

Bibliografia

I testi si riferiscono, senza nessuna pretesa di esaustività, al sublime in epoca romantica, con una specifica attenzione al discorso filosofico e all'area culturale tedesca. Laddove esistenti, sono state riportate tra parentesi le relative traduzioni italiane. Per una più ampia e generale informazione sul concetto di sublime si rimanda al volume di G. Lombardo e F. Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, "Aesthetica Preprint", 38, 1993.

Abrams M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953 [trad. it. *Lo specchio e la lampada*, Bologna 1976].

Adorno T. W., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt a. M. 1970 [trad. it. *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino 1975].

Becker O., *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine phänomenologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich*, in *Festschrift Edmund Husserl*, Halle 1929, pp. 27-52.

Boehme H., *Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremden“*, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von C. Pries, Weinheim 1989, pp. 119-42.

Burke E., *A Philosophical Inquiry into the Origin of the Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. by J. T. Boulton, London 1958 [trad. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 2006⁹].

Carchia G., *Retorica del sublime*, Roma-Bari 1990.

Carrano A., *Dismisura e apparenza. Vicissitudini di un'idea: il sublime da Kant a Schopenhauer*, Genova 2005.

Coleridge S. T., *On the Sublime, Coleridge's Writings*, vol. 5, ed. by D. Vallins, New York 2003.

Courtine J. F., *Tragédie et sublimité. L'interprétation spéculative de l'Edipe Roi au seuil de l'idéalisme allemand*, in Id., *Extase de la raison*, Paris 1990, pp. 75-111.

D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari 1989.

Id., *L'estetica del Romanticismo*, Bologna 1997.

De Bolla P., *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford 1989.

Duffy C., *Shelley and the Revolutionary Sublime*, Cambridge 2005.

Düsing K., *Schellings Genieästhetik*, in *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg 1989, pp. 193-213.

Feger H., *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*, Heidelberg 1996.

Fortunati V. e Franci G. (a cura di), *Il sublime: creazione e catastrofe nella poesia*, "Studi di estetica", XII, Bologna 1984.

Gethmann-Siefert A. und Stemmrich-Köhler B., *Von Hammer, Goethe und Hegel über Firdausi. Literaturkritik, Geschichtsbild und kulturpolitische Implikation der Ästhetik*, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler, Bonn 1986, pp. 295-325.

- Griffero T., *L'estetica di Schelling*, Roma-Bari 1996.
- Hegel G. W. F., *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, Berlin 1976 [trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker, Milano 1978].
- Id., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (Berlin 1823), nachgeschrieben von Karl Gustav Hotho, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg 1998 [trad. it. *Lezioni di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Roma-Bari 2000].
- Id., *Philosophie der Kunst oder Asthetik*. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mit-schrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov, München 2004.
- Heller J., *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin 1928.
- Henninger J., voce *Erbaben* in *Aesthetische Grundbegriffe*, hrsg. von K. Barck u. a., Stuttgart-Weimar 2000-2005, vol. II, pp. 275-310.
- Hilmer B.: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg 1997.
- Hühn L., *Die Philosophie des Tragischen. Schellings „Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus, in Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein*, hrsg. von J. Jantzen, Stuttgart 1998, pp. 95-128.
- Immerwahr R., *Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform*, Frankfurt a. M. 1972.
- Jähnig D., *Schelling, Die Kunst in der Philosophie*, 2 voll., Pfullingen 1969.
- Kant I., *Kritik der Urteilskraft*, Akademieausgabe, vol. V, Berlin 1908 [trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Milano 1995].
- Kluckhohn P., *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Tübingen 1966⁵.
- Koepke W., *Jean Paul Richter's School for Aesthetics: Humor and the Sublime, in Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and other Arts*, ed. by R. Critchfield and W. Koepke, Columbia 1968, pp. 185-203, pp. 185-203.
- Kwon, J., *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der „symbolischen Kunstform“ in Hegels Ästhetik*, München 2001.
- Lokke K. E., *The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XL (1982), pp. 421-29.
- Mathy D., *Zur Frühromantische Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen, in Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, hrsg. von C. Pries, Weinheim 1989, pp. 143-60.
- Lotze H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868.
- Matelli E. (a cura di), *Il sublime. Fortuna di un testo e di un'idea*, Milano 2007.
- Monk S. H., *The Sublime. A Study of critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor 1960² [trad. it. *Il sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova 1992].
- Müller G., *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, Tübingen 1983.
- Id., *Zur Bedeutung Jean Pauls für die Ästhetik zwischen 1830 und 1848 (Weiße, Ruge, Vischer)*, in Id., *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von W. Riedel, Würzburg 1996, pp. 7-28.
- Novalis, *Schriften*, hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart 1960 ss.
- Oesterle G., *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen: Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne, in Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von Bänisch D., Stuttgart 1977, pp. 217-97.
- Pareyson L., *Etica ed estetica in Schiller*, Milano 1983.
- Petrus K., *Schiller über das Erhabene*, „Zeitschrift für philosophische Forschung“ XLVII, 1 (1993), pp. 23-40.
- Peyrache-Laborgne D., *La poétique du sublime de la fin des Lumières au roman-tisme*, Paris 1997.
- Pinna G., *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K. W. F. Solger*, Genova 1994.

Ead., *Il sublime in scena. Sulla teoria schilleriana della tragedia*, "Strumenti Critici", XVI, 2 (1999), pp. 175-203.

Ead., *Die Natur ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Aporie e variazioni del concetto schilleriano di natura*, in *Schiller e il progetto della modernità*, a cura di G. Pinna, P. Montani e A. Ardovino, Roma, Carocci 2006, pp. 71-87.

Prager B., *Aesthetic Vision and German Romanticism. Writing Images*, Rochester 2007.

Reavis S. A., *August Wilhelm Schlegels Auffassung der Tragödie im Zusammenhang mit seiner Ästhetik und ästhetischen Theorien seiner Zeit*, Bern-Frankfurt-Las Vegas 1975, pp. 87-99.

Riedel W., „Weltgeschichte ein erhabenes Objekt“. *Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken*, in P.-Alt, A. Kosenina, H. Reinhardt und W. Riedel (Hrsg.), *Prägnanter Moment, Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und der Klassik*, Würzburg 2002, pp. 193-214.

Russo L. (a cura di), *Da Longino a Longino. I luogbi del sublime*, Palermo 1987.

Saint Girons B., *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris 1993 [trad. It. *Fiat lux*, Palermo 2003].

Ead., *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris 2005 [trad. it. *Il sublime*, Bologna 2006].

Schelling F. W. J., *System des transzendentalen Idealismus*, Sämtliche Werke, hrsg. von Schelling K. F. A., Stuttgart 1856-61, vol. I/3 [trad. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Semerari, Roma-bari 1990].

Id., *Philosophie der Kunst*, Sämtliche Werke, vol. I/5 [trad. it. *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli 1986].

Schasler M., *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin 1872.

Schiller F., *Vom Erhabenen, Über das Pathetische, Über das Erhabene*, Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Darmstadt 1993⁹ (abbr. SW), vol. V [trad. it. *Sul sublime*, a cura di L. Reitani, Milano 1989].

Id., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Sämtliche Werke*, SW, vol. V [trad. it. *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo 2005].

Schlegel A. W., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Id., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von E. Behler, Paderborn- Zuerich- Wien 1989, vol. I.

Schlegel F., *Ueber das Studium der griechischen Poesie (1795-1797)*, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, München 1958 ss., (abbr. KFSa) vol. I, [trad. it. *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Napoli 1988].

Id., *Charakteristiken und Kritiken*, KFSa vol. II [trad. it. *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino 1998].

Id., *Fragmente zur Kunst und Literatur*, KFSa, vol. XVI.

Id., *Philosophische Lebrjahre I*, KFSa, vol. XVIII.

Segebrecht W., *Jean Paul Richter's School for Aesthetics: Humor and the Sublime, in Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and other Arts*, ed. R. Critchfield and W. Koepke, Columbia-South Carolina 1988, pp. 185-203.

Solger K. W. F., *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst (1815)*, hrsg. von W. Henckmann, München 1970 [trad. it. *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, a cura di M. Ravera, Brescia 2004].

Id., *Vorlesungen über Ästhetik*, Leipzig 1829, reprint Darmstadt 1980 [trad. it. *Lezioni di estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo 1995].

Szondi P., *Versuch über das Tragische*, in Id., *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1978 [trad. it. parz. in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino 1974].

Szondi P., *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in Id., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hrsg. von S. Metz und H.-H. Hildebrandt, Frankfurt a. Main 1974 [trad. it. *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, Milano 1995].

Tieck L., *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart 1994.

- Tilliette X., *Schelling. Une philosophie en devenir*, Paris 1970, vol. I.
- Vietör K., *Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur*, in Id., *Geist und Form*, Bern 1950, pp. 234-66.
- Vischer F. Th., *Über das Erhabene und Komische*, hrsg. von W. Oelmüller, Frankfurt am Main 1967 [trad. it. *Il sublime e il comico*, a cura di E. Tavani, Palermo 2000].
- Weiskel T., *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore and London 1986.
- Weisse Ch. H., *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Leipzig 1830 (reprint Hildesheim 1966).
- Welsch W., *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von C. Pries, Weinheim 1989, pp.185-213.
- Wordsworth W., *Sul sublime e sulla poesia*, a cura di M. Bacigalupo e F. Nasi, Firenze 1992.
- Zecchi S., *La bellezza*, Milano 1990.
- Zelle C., *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart-Weimar 1995.
- Zeydel E. H., *Tieck's Essay "Ueber das Erhabene"*, "Publications of Modern Language Association of America", L (1935), pp. 537-49.
- Zima P. V., *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg 2005.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

The Romantic Sublime *History of an Underground Concept*

That there is a connection between Romanticism and the sublime seems obvious, and it is indeed evident in the poetic, artistic, and musical production of European Romanticism as a whole. The sublime, as tension toward infinity, as elevation of the soul, and as experience of the absolute in nature, constitutes undoubtedly one of the characterizing features of the poetics of Romanticism. Much less known, however, is the theoretical reflection on the concept of the sublime, and in fact scholarship on the modern sublime tends to neglect its theoretical development after Kant and Schiller, moving directly to Nietzsche and the postmodern.

The theoretical definition of the sublime, on the contrary, plays a far from secondary role in the aesthetic of German idealism, where it was not conceptualized in opposition to the beautiful, but rather as one of its constitutive moments. While no longer approached in relation to the aesthetic experience of nature, the sublime has been included in art theory, ostensibly losing its theoretical centrality, but in reality contributing to modify radically the characteristics of the idea of the beautiful. That of philosophers is a form of crypto-sublime that is parallel but distinct from the sublime of poets and artists, and that operates underground to influence the definition of the forms of beauty.

The present volume by Giovanna Pinna (gpinna@swissonline.ch) aims to outline the development of the philosophical conception of the sublime from Schiller, who formulated a theory of tragedy based on Kant's philosophy and thereby laid the foundation of Romanticism, to the philosophers of the Hegelian school, who placed the sublime, together with the comic, the ugly, and the grotesque, at the center of aesthetic reflection.