

L'io, la natura e l'infinito. Le situazioni-limite e gli orizzonti del sublime

ANDREA GENTILE¹

Sommario: 1. L'io, la crisi di identità e le situazioni-limite. 2. La natura e l'«essere nel mondo». 3. L'istante. 4. Le situazioni-limite e il sentimento del sublime. 5. Il sublime, lo stupore e il tormento delle passioni nelle situazioni-limite. 6. I limiti della ragione, il giudizio riflettente e il sublime. 7. L'illimitato e l'infinito. Il «sublime dinamico» e il «sublime matematico». 8. Il sublime come «pathos». 9. Il «sublime patetico» negli scritti *Vom Erhabenen* e *Über das Pathetische* di Friedrich Schiller.

Abstract: The identity crisis of contemporary man is the malaise of an era characterized by deep ideological, cultural, social, religious contrasts, in symbiosis with increasingly widespread attitudes of loneliness, indifference, silence, suffering, depression, apathy, resignation. There tends to be an ever-increasing number of people who live their lives, at every single moment, as if they were always in a “situation-limit”: as if every act and every thought had to be constantly evaluated with extreme care, because the stakes are each time boundless, always dealing with matters that have to do with psychic life and death. Astonishment indicates the amazement, wonder and torment of passions that lead us to experience situations-boundaries and shock man in the face of a terrible and indefinite spectacle that arouses in his soul feelings beyond the limits of the logical-rational sphere. Astonishment is a passion caused by what is great and sublime in nature, when causes operate with the greatest power; amazement is that state of mind in which a certain degree of horror reigns: it is the effect of the sublime in its highest degree.

1 Professore ordinario di Filosofia teoretica e Preside della Facoltà di Lettere presso l'Università degli Studi “Guglielmo Marconi”.

Keywords: *Situation-limit, Identity crisis, Sublime, Feeling, Astonishment, Infinity, Nature.*

1. L'io, la crisi di identità e le situazioni-limite

La crisi di identità dell'uomo contemporaneo è il disagio di un'epoca caratterizzata da profondi contrasti ideologici, culturali, sociali, religiosi, in simbiosi con atteggiamenti sempre più diffusi di solitudine, indifferenza, silenzio, sofferenza, depressione, apatia, rassegnazione. Tende ad aumentare sempre di più il numero di persone che vivono la loro vita – in ogni singolo momento – come se fossero sempre in una situazione-limite: come se ogni atto e ogni pensiero dovessero costantemente essere valutati con estrema attenzione, perché la posta in gioco è ogni volta smisurata, trattandosi sempre di questioni che hanno a che fare con la vita e la morte psichica. Queste persone trascorrono tutta la loro esistenza in un continuo “stato d'eccezione”², in una condizione, cioè, nella quale il gesto più innocente o la più piccola dimenticanza possono determinare le conseguenze più estreme.

Viviamo un periodo di profondo disorientamento in una società in continua e costante trasformazione tecnologica e scientifica cui fa riscontro la penuria di autentica novità: al nichilismo sempre più diffuso si contrappongono i modelli che la società ci offre e/o ci impone a cui siamo costretti molte volte ad uniformarci se non vogliamo essere esclusi. «La diagnosi del malessere è resa più acuta dalle involuzioni del pensiero postmoderno la cui complessità fa della crisi dei nostri giorni un travaglio strutturale, esistenziale, totalizzante»³. I rivolgimenti contemporanei investono molteplici orizzonti sociali e culturali e si traducono in crisi dei valori, dell'etica e della cultura. All'uomo interiore, che si nutre di valori culturali e

2 Cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995 e G. Agamben, *Lo stato di eccezione*, Bollati e Boringhieri, Torino 2003. Agamben definisce l'eccezione come «una specie dell'esclusione». Più precisamente l'eccezione rappresenta una «esclusione inclusiva» (*ibid.*, p. 26) inclusa nel caso normale proprio in virtù del fatto che non ne fa parte: «ciò che caratterizza propriamente l'eccezione è che ciò che è escluso non è assolutamente senza rapporto con la norma; al contrario, questa si mantiene in relazione con essa nella forma della sospensione. La norma si applica all'eccezione, ritirandosi da essa. Lo stato di eccezione non è, quindi, il caos che precede l'ordine, ma la *situazione* che risulta dalla sua sospensione» (*ibid.*, pp. 21-22).

3 A. Alessi, *Sui sentieri della verità*, LAS, Roma 2017, p. 95.

spirituali, si contrappone spesso un'umanità assetata di effimero, di immagini, di apparenza, di emozioni anche violente, ma senza spessore e profondità.

2. La natura e l'«essere nel mondo»

Nonostante tutte le contraddizioni apparentemente invincibili che viviamo nella società contemporanea, l'uomo prende coscienza che può dare un senso e un valore alla propria esistenza solo se è profondamente motivato nel tempo interiore. «L'uomo di oggi non può accontentarsi dell'esteriorità. Il suo sguardo si acuisce, il suo orecchio si affina e va crescendo il suo desiderio di vedere e di ascoltare l'*interno* nell'*esterno*»⁴. Secondo Wassily Kandinsky, «la forma, in ogni sua specie, naturale ed artificiale, è la manifestazione significativa di una realtà, è tensione di forze, e solo in rapporto al suo sottofondo oscuro e invisibile può essere compresa»⁵. Abbandonando irrimediabilmente il recinto dell'estetica, si entra in un orizzonte diverso, dove ogni forma diventa un essere vivente. Con la sua inquietante sensibilità “eidetica”, Kandinsky rintraccia e traduce continuamente l'uno nell'altro, segni sonori, grafici, cromatici e ci insegna ad “ascoltare” la “forma” nel silenzio interiore. Il suo insegnamento ci pone in un nuovo rapporto con la vita, con la natura e con l'«essere nel mondo», ci apre una possibilità di «esplorazione creativa» che – come scrive Kandinsky – «è la possibilità di entrare empaticamente», diventare attivi nella natura e vivere il suo “pulsare” con tutta la nostra capacità intuitiva e creativa.

In questo orizzonte, secondo Kandinsky, assume un significato particolarmente significativo analizzare il concetto di “punto”, “linea” e “superficie”. «Il punto geometrico è un'entità invisibile. Deve quindi essere definito come un'entità immateriale. Pensato materialmente, il punto equivale a uno zero. Ma in questo zero si nascondono diverse proprietà che sono umane. Noi ci rappresentiamo questo zero (il punto geometrico) come associato con la massima concisione, cioè con un estremo riserbo, che però ha un suo significato. In questo modo, nella nostra rappresentazione, il *punto* geometrico è assolutamente l'unico legame tra silenzio e parola. Il punto geometrico ha trovato la sua forma materiale, in primo

4 W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 2021, p. 156.

5 *Ibid.*, p. 105.

luogo, nella scrittura: esso appartiene al linguaggio e significa *silenzio*»⁶.

Il suono del silenzio, che viene abitualmente associato con il punto, è così “profondo”, da coprire completamente le altre proprietà. Tutti i fenomeni tradizionalmente abituali sono resi muti dal loro linguaggio unilaterale. Non udiamo più la loro voce e siamo circondati dal silenzio. Se il punto geometrico è il più autentico legame tra il silenzio e la parola⁷, «la linea è la massima antitesi dell'elemento originario: il punto»⁸. La linea geometrica è «un'entità invisibile: è la traccia del punto in movimento, dunque un suo prodotto. Nasce dal movimento, e precisamente dalla distruzione del punto, della sua quiete estrema, in sé racchiusa. Qui si compie il salto dallo statico al dinamico. Le forze esterne, che trasformano il punto in linea, possono essere molto diverse. La diversità delle linee dipende dal numero di queste forze e dalla loro combinazione. In definitiva, tutte le forme lineari possono essere di due casi: a) azione alternata delle due forze, una o più volte; b) azione simultanea delle due forze. Se una forza esterna muove il punto in una qualsiasi direzione, abbiamo il primo tipo di linea, in cui la direzione presa rimane invariata e la linea ha l'inclinazione a correre dritta all'infinito. Questa è la retta che, nella sua tensione, rappresenta la forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento»⁹.

Secondo Kandinsky, al concetto di “movimento”, inteso nel suo significato corrente, è necessario sostituire il concetto di “tensione”. «Il concetto corrente di movimento non è preciso e porta perciò su vie sbagliate, che conducono, a loro volta, ad ulteriori equivoci terminologici. La tensione è la forza viva connaturata nella realtà, che esprime solo una parte del movimento creatore. La seconda parte è la direzione, che viene anch'essa determinata dal movimento. Gli elementi della realtà sono risultati reali del movimento, e precisamente nella forma della tensione e della direzione. Questa separazione crea, inoltre, una base per la distinzione delle diverse specie di elementi, come, per esempio il punto e la linea. Il punto porta in sé solo una tensione e non può avere nessuna direzione; la linea necessariamente partecipa

6 *Ibid.*, p. 18.

7 Cfr. C. Sini, *Il silenzio e la parola. Luoghi e confini del sapere per un uomo planetario*, Marietti, Genova 1989.

8 W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, cit., p. 57.

9 *Ibid.*, p. 58.

sia della tensione, sia della direzione»¹⁰.

La tensione è la forza viva, potenzialmente connaturata nella realtà, che si esprime nel fluire del tempo. In questo orizzonte, assume un significato centrale la correlazione tra la tensione, il tempo e l'istante: «L'elemento tempo è in generale molto più riconoscibile nella linea che nel punto: la lunghezza è un concetto temporale. D'altra parte, seguire una retta è temporalmente diverso dal seguire una curva, anche se le lunghezze sono le stesse; e quanto più mossa è la curva, tanto più essa si estende nel tempo. Dunque, nella linea le possibilità di uso del tempo sono molteplici. L'uso del tempo nelle linee orizzontali e in quelle verticali assume, anche a parità di lunghezza, diverse colorazioni interne. Forse si tratta, in effetti, di lunghezze diverse, e questo, in ogni caso, sarebbe psicologicamente spiegabile. Pertanto, l'elemento temporale non può essere ignorato nella composizione puramente lineare e deve essere sottoposto a un esame preciso»¹¹.

3. L'istante

Sullo sfondo della correlazione tra l'istante, limiti, genialità e follia, nel volume *Genio e follia*, Lombroso ha osservato che le caratteristiche degli uomini di genio vanno ricercate nella loro anormalità psichica; quest'opera è stata considerata un classico della scienza positivista ed ha avuto grande fortuna. L'autore ha cercato di dimostrare una relazione tra genio, creatività e follia, paragonando diversi poeti, artisti, scrittori, tra i quali Cellini, Tasso, Goethe e Rousseau, solo per citarne alcuni, che erano accomunati dall'aver avuto attacchi di pazzia, concludendo che la genialità era espressione di una psicosi "degenerativa". Karl Jaspers, che ha esaminato la stessa relazione su altri soggetti, ha osservato che «lo spirito creativo dell'artista, pur condizionato dall'evolversi di una malattia, è al di là dell'opposizione tra normale e anormale, può essere metaforicamente rappresentato come la perla che nasce dal difetto della conchiglia: come si pensa alla malattia della conchiglia ammirandone la perla, così di fronte alla forza vitale di un'opera, non pensiamo alla schizofrenia, che forse era la condizione della sua nascita»¹².

10 *Ibid.*, p. 59.

11 *Ibid.*, p. 131.

12 K. Jaspers, *Genio e follia. Analisi patografica di Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin (1922)*, Rusconi, Milano 1990, pp. 129-130.

Carl Gustav Jung, rifiutando l'accostamento freudiano «creatività-nevrosi», ha osservato che «per dare all'opera ciò che le è dovuto, è necessario che la psicologia analitica escluda completamente ogni pregiudizio di carattere medico, perché l'opera d'arte non è una malattia e richiede un orientamento del tutto diverso da quello medico. La vera opera d'arte trae il suo significato particolare dal fatto che è riuscita a liberarsi dai confini della ragione, e da tutto ciò che ostacola la libera e creativa espressione dell'essere se stessi, lasciando lontano da sé ogni elemento caduco della pura personalità»¹³. Secondo Jung, allora, è «creativo colui che nel prodotto riesce a emanciparsi dalla propria individualità, per divenire interprete di motivi universali dell'umanità che in lui inconsciamente si attivano»¹⁴.

Jerome Seymour Bruner interpreta la creatività come «qualsiasi atto soggettivo che produca una sorpresa produttiva, cioè una modificazione concreta e inaspettata delle diverse attività in cui l'uomo si trova coinvolto. Tutte le forme di sorpresa produttiva hanno la loro origine in una particolare forma di attività combinatoria, in un disporre i dati in prospettive nuove e originali. Qualsiasi atto creativo si avvale pertanto del procedimento euristico che ha come momento essenziale l'atto della scoperta: un'operazione di riordinamento e di trasformazione di fatti evidenti, che permette di procedere al di là di quei fatti verso una nuova *intuizione creativa*»¹⁵.

4. Le situazioni-limite e il sentimento del sublime

La duplice correlazione tra creatività ed empatia e tra intuizione creativa, genio e follia lascia aperte alcune questioni di confine che riguardano, in particolare, il campo dell'intuizione creativa estetica in rapporto alla nostra soggettività. In questo orizzonte, assume un ruolo particolarmente significativo soffermarsi sulla correlazione semantica tra la creatività, le situazioni-limite e il sentimento del sublime.

Il termine “sublime” (dal latino *sublimis*, composto di *sub* = “sotto” e *limus* = “obliquo”; quindi propriamente «che sale obliquamente», ovvero *sub* = “sotto” e *limen* = “soglia”, propriamente «che giunge fino sotto la soglia più alta») è una categoria estetica che risale all'antichità classica. L'estetica del sublime è stata

13 C. G. Jung, *La psicologia analitica e arte poetica*, in: C. G. JUNG, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino 1964, pp. 36-37.

14 *Ibid.*, p. 55.

15 J. S. Bruner, *Il conoscere: saggi per la mano sinistra*, Armando, Roma 1964, p.142.

elaborata per la prima volta dallo Pseudo Longino nel saggio *Il Sublime*, in cui l'autore studia il fenomeno in relazione agli effetti che il sublime suscita nell'animo umano¹⁶. In questo trattato si manifesta l'aspetto peculiare di un'estetica che supera la concezione tecnicista del bello e la sua aspirazione a definire canoni e parametri oggettivi, schematici, quantitativi e rigorosamente necessari. «Il sublime non trascina gli ascoltatori alla persuasione razionale, ma all'estasi: perché ciò che è meraviglioso si accompagna sempre ad un senso di smarrimento e prevale su ciò che è convincente o grazioso, dato che la persuasione in genere è alla nostra portata, mentre esso, conferendo al discorso un potere ed una forza invincibile, sovrasta qualunque ascoltatore»¹⁷. Il sublime «travolge come una folgore ogni cosa»¹⁸ e fa subito apparire la sua travolgente forza espressiva. Il sublime non può identificarsi con ciò che è straordinariamente bello; esso va piuttosto ricercato, secondo l'autore, in ciò che è sconvolgente e pertanto provoca “sbigottimento”, “sorpresa”, “spavento”, “meraviglia”: ci porta a sperimentare delle “situazioni-limite”.

Longino chiama l'uomo al cospetto dell'immensità del cosmo, dell'illimitato, dell'infinito affinché prenda coscienza della grandezza e del mistero del sublime in un orizzonte che va al di là dei confini della conoscenza logico-razionale. «La natura non ha giudicato l'uomo una creatura ignobile e di poco conto; ma, introducendoci nella grande e festosa adunanza della vita e dell'ordine cosmico affinché, allo spettacolo dei suoi cimenti, potessimo ambire a competervi, ha infuso nel nostro animo il desiderio irresistibile di ciò che è sempre grande e che ci sovrasta con la sua divinità. Pertanto, agli slanci dell'osservazione e del pensiero umano ai confini della ragione, l'universo intero è insufficiente, perché la nostra mente spesso eccede i limiti del creato; e se qualcuno gettasse uno sguardo d'insieme sulla nostra vita considerando quanta influenza abbia, in ogni sua fase, ciò che eccelle, che è grande e bello, capirebbe subito per quale fine siamo nati»¹⁹.

Il luogo del sublime è il contesto: è la vita nel fluire del tempo. Il «sublime è

16 Sulla correlazione tra “sublime”, “soggettività” e “tempo interiore” e sul significato della valenza “esistenziale” del sublime, cfr. l'introduzione di Stephen Halliwell nel volume: *Pseudo-Longinus: On the Sublime*, a cura di S. Halliwell, Oxford University Press, Oxford 2022.

17 Pseudo Longino, *Il sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, postfazione di Harold Bloom, Aesthetica Edizioni, Palermo 1987, p. 30.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 60.

l'eco della grandezza interiore»²⁰ e la grandezza interiore è la traccia del divino che è in noi. Il sublime longiniano ha sempre una valenza esistenziale, è sempre “in situazione”. Se il sublime accade sempre nella prassi, esso può spiegarsi non con la categoria dell'essere, ma con la categoria del divenire. Longino, infatti, non vuole indicarci che cosa sia il sublime, ma come il sublime vive nella nostra soggettività e nel nostro tempo interiore. La modalità del sublime è il movimento, inteso soprattutto come «movimento interiore», come emozione. Pertanto, dal punto di vista espressivo, il sublime longiniano è “acosmico”: in esso, infatti, si manifesta la struttura plurima e dinamica dell'evento interiore e pratico che il soggetto vive nel fluire del tempo.

Il saggio *Il Sublime* di Pseudo Longino potrebbe sembrare un trattato di estetica, ma in realtà, esso si occupa di un aspetto dell'estetica: «di ciò che è grandioso». La grandiosità trattata è quella che si manifesta nei momenti di «massima tensione espressiva», quando la parola dell'autore è capace di determinare particolari emozioni psicologiche nei fruitori dell'opera. In questo contesto si verifica il cedimento della dimensione logico-razionale della mente che viene colta da una profonda commozione e intuizione creativa accompagnata da sensazioni di esaltazione e piacere. Questo trattato si presenta sotto la duplice veste di indagine letteraria e di discussione etica, dato che il sublime non può essere altro che il prodotto di una profonda personalità morale: «il sublime è l'eco della grandezza interiore»²¹.

5. Il sublime, lo stupore e il tormento delle passioni nelle situazioni-limite

Grazie alla traduzione inglese di John Hall e alla traduzione francese di Nicolas Boileau, il trattato sul sublime di Pseudo Longino era ben conosciuto nel Seicento, ma è il Settecento il secolo in cui il concetto di sublime venne posto tra le questioni fondamentali dell'estetica, in particolare nell'*Enquiry upon the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) di Edmund Burke e nella *Kritik der Urteilskraft* (1790) di Immanuel Kant. L'*Enquiry* sviluppa la nozione di sublime da un duplice punto di vista: in primo luogo, attraverso una fenomenologia del sublime:

20 *Ibid.*, p. 35.

21 *Ibid.*

la catalogazione, ricca di sfumature e suggestioni degli oggetti che suscitano il sentimento del sublime (parte II); in secondo luogo, tramite una teoria esplicativa delle modalità psicofisiche che generano tale emozione (parte IV). Su entrambi i versanti dell'indagine il concetto di sublime è correlato e contrapposto al concetto di bello. Nell'idea di Burke «tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore è una fonte del sublime»²².

Il sublime «è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. Dico l'emozione più forte perché sono convinto – osserva Burke – che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere. Senza dubbio i tormenti che siamo capaci di sopportare sono molto più forti, nei loro effetti sul corpo e sulla mente, che non qualsiasi piacere che il più raffinato epicureo possa suggerire, o che la più viva immaginazione e il corpo più sano e più squisitamente sensibile possa godere»²³. Il sublime è un'idea riguardante la «preservazione di sé stessi, che è quindi una di quelle idee che ci commuovono maggiormente, la sua più forte emozione è un'emozione di angoscia e che non contiene alcun piacere derivato da una causa positiva»²⁴.

In questo orizzonte, un'altra "fonte" particolarmente significativa del sublime è "l'infinito": «l'infinito tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore, che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime»²⁵. Il sublime può essere definito come «l'orrendo che affascina» e spesso questo sentimento del sublime ci porta fino al limite: «come il grado estremo della dimensione è sublime, così il grado estremo della piccolezza è in una certa misura sublime; quando noi osserviamo l'infinita divisibilità della materia, quando seguiamo la vita animale in questi esseri piccolissimi e pure organizzati, che sfuggono alla più sottile indagine dei sensi, quando spingiamo ancora oltre le nostre ricerche e ci mettiamo a considerare quelle creature ancora molto più piccole, e la scala dell'esistenza che ancora diminuisce, nell'approfondire la quale l'immaginazione si perde, così come si perde il senso, rimaniamo stupiti e confusi di fronte ai miracoli dell'infinito»²⁶: non possiamo distinguere nei suoi effetti il punto-limite «dell'estremamente

22 E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, Edizioni Aesthetica, Palermo 1987, p. 71.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 109.

25 *Ibid.*, p. 98.

26 *Ibid.*, p. 97.

piccolo e dell'estremamente grande»²⁷. Tutte le «privazioni sono grandi perché sono terribili: il vuoto, l'oscurità, la solitudine, il silenzio»²⁸.

La natura, nei suoi aspetti più terrificanti, come mari burrascosi, cime innevate o eruzioni vulcaniche, diventa la fonte del sublime perché produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire, un'emozione però "negativa", non prodotta dalla contemplazione del fatto in sé, ma dalla consapevolezza della distanza insuperabile che separa il soggetto dall'oggetto. Secondo Burke, il sublime non nasce dal piacere della misura o dalla forma bella, come ad esempio il bello neoclassico, ma nasce dai sentimenti di paura o di orrore, suscitati dall'infinito, dalla dismisura, da «tutto ciò che è terribile o riguarda cose terribili, tutto ciò che provoca stupore nell'animo umano»²⁹.

Astonishment, letteralmente "stupore", è una parola chiave: «Astonishment, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect». *Astonishment* indica appunto lo stupore, la meraviglia, il tormento delle passioni che ci portano a sperimentare delle "situazioni-limite" e sconvolgono l'uomo di fronte ad uno spettacolo terribile ed indefinito che suscita nel suo animo dei sentimenti che vanno al di là dei limiti della sfera logico-razionale. Lo stupore è «una passione causata da ciò che è grande e sublime in natura, quando le cause operano con il maggiore potere; lo stupore è quello stato d'animo in cui regna un certo grado di orrore. [...] Lo stupore è l'effetto del sublime nel suo più alto grado»³⁰.

6. I limiti della ragione, il giudizio riflettente e il sublime

Qualche decennio più tardi, nel 1790, Immanuel Kant torna su questo concetto nella *Kritik der Urteilskraft*, in cui contrappone al bello il sublime, ampliandolo e distinguendo tra il "sublime dinamico" (espressione della potenza annientatrice della natura, di fronte alla quale l'uomo prende coscienza del limite) e il "sublime matematico" (che nasce dalla contemplazione della natura immobile e fuori dal tempo).

«Il *sublime* (*das Erhabene*) – osserva Kant – è ciò che è *assolutamente grande*, ossia grande al di là di ogni comparazione. Ma l'essere grande e l'essere una grandezza

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 96.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 85.

sono due concetti interamente distinti (*magnitudo* e *quantitas*). Allo stesso modo, dire semplicemente (*simpliciter*) che qualcosa è grande, è ben diverso dal dire che questa cosa è assolutamente grande (*absolute, non comparative magnum*). Quest'ultima è ciò che è grande al di là dei limiti di ogni comparazione. Quando diciamo qualcosa non solo grande, ma assolutamente grande, si vede subito che non intendiamo cercare una misura adeguata fuori di essa, ma soltanto in essa medesima. È una grandezza che è uguale solo a sé stessa [...]. Non si tratta di un puro concetto dell'intelletto, né di un'intuizione dei sensi, né di un concetto della ragione, perché quell'espressione non include alcun principio di conoscenza. Deve essere un concetto della *facoltà di giudizio*, o derivato da questa, ed avere a fondamento una finalità soggettiva della rappresentazione rispetto a questa facoltà soggettiva. Che qualcosa sia una grandezza (*quantum*) si vede dalla cosa stessa senza comparazione con altre; quando cioè una molteplicità di elementi omogenei compone un'unità. Ma, per sapere quanto una cosa sia grande, è necessaria sempre qualche altra cosa, che sia pure una grandezza, come misura. E poiché per giudicare della grandezza non si deve considerare soltanto la molteplicità (il numero), ma anche la grandezza dell'unità (della misura), e la grandezza di quest'ultima ha sempre bisogno di qualcos'altro come misura, cui possa essere paragonata, vediamo che ogni misurazione della grandezza dei fenomeni non può fornire affatto un concetto assoluto di una grandezza, ma sempre soltanto un concetto comparativo»³¹.

Andando oltre «il limite di ogni comparazione»³², il sublime non è da ricercarsi nel molteplice sensibile della natura, ma solo nella nostra soggettività: il sublime non potrà mai essere un oggetto, ma soltanto «la disposizione *soggettiva* dell'animo, che risulta da una certa rappresentazione che caratterizza il giudizio riflettente»³³. Pertanto, il sublime, «per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una *facoltà dell'animo superiore* ad ogni misura dei sensi. Il sublime si può trovare in un oggetto privo di forma, in quanto implica e provoca la rappresentazione dell'illimitatezza,

31 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 96. Le edizioni italiane della *Kritik der Urteilskraft* prese in esame sono l'edizione pubblicata dall'Editore Laterza e l'edizione curata da E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999.

32 Bjørn K. Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2002, p. 130. Sulla correlazione tra il sublime, il giudizio riflettente e l'illimitato, cfr. la mia recensione critica al volume di Bjørn K. Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett*, pubblicata su «Kant-Studien», *Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*, 97. Jahrgang, Heft 2, 2006, pp. 259-261.

33 *Ibid.*, p. 89.

pensata per di più nella sua totalità; sicché sembra che il bello debba essere considerato come l'esibizione di un concetto indeterminato dell'intelletto e il sublime come l'esibizione di un concetto indeterminato della ragione»³⁴.

Il sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, ma riguarda solo le idee della ragione. Il sentimento del sublime è «un piacere che sorge solo indirettamente, e cioè viene prodotto dal senso di un momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione, delle forze vitali, e perciò, in quanto emozione, non si presenta affatto come un gioco, ma come un qualcosa di serio nell'impiego dell'immaginazione: l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, contiene meraviglia e stima e merita di essere chiamato un piacere negativo. Il sentimento del sublime è rappresentato come universalmente valido secondo la quantità, senza interesse secondo la qualità, soggettivamente finale secondo la relazione, e necessario in questa finalità secondo la modalità»³⁵.

7. L'illimitato e l'infinito. Il «sublime dinamico» e il «sublime matematico»

Kant distingue il sublime in “matematico” e “dinamico”, in quanto il sublime implica sempre un movimento dell'animo che viene giudicato come finale soggettivamente e riferito mediante l'immaginazione alla facoltà di conoscere oppure alla facoltà di desiderare; nel primo caso, la finalità della rappresentazione viene attribuita all'oggetto come disposizione matematica, nel secondo caso, come disposizione dinamica dell'immaginazione. «La misura delle grandezze mediante concetti di numeri (o dei loro segni algebrici) è matematica, mentre quella della semplice intuizione è estetica. Ora, è vero, noi possiamo acquisire concetti esatti della grandezza delle cose solo mediante numeri, la cui misura è l'unità (o almeno mediante *approssimazione per progressioni all'infinito*) e così ogni misura logica delle grandezze è matematica. Ma, poiché la grandezza della misura deve essere considerata come conosciuta, se essa dovesse essere di nuovo misurata soltanto matematicamente, cioè con numeri la cui unità dovrebbe essere un'altra misura, non avremmo mai una misura prima o fondamentale, e quindi non potremmo mai

34 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 95.

35 *Ibid.*

avere un concetto determinato di una grandezza data. Sicché la valutazione della grandezza della misura fondamentale deve consistere semplicemente in ciò che essa possa essere colta immediatamente in un'intuizione e si possa adoperarla, mediante l'immaginazione, nell'esibizione di concetti numerici: vale a dire ogni valutazione della grandezza degli oggetti naturali è in ultima analisi estetica (cioè determinata soggettivamente, non oggettivamente)»³⁶.

Sottolineando il significato dell'approssimazione per progressioni all'infinito, Kant osserva come per la valutazione matematica delle grandezze non vi sia un "massimo" poiché il "potere" dei numeri tende all'infinito. Al contrario, per la valutazione estetica vi è sempre un "massimo": «io dico – aggiunge Kant – che, quando è giudicato come assoluta grandezza, al di là di cui soggettivamente non c'è un'idea più grande, allora implica l'idea di sublime, e produce quell'emozione che non può essere data da alcuna valutazione matematica (o schematica) delle grandezze mediante i numeri. Mentre la valutazione matematica non rappresenta che la grandezza relativa per via del confronto con altre della stessa specie, la valutazione estetica rappresenta la grandezza assolutamente nella misura in cui l'animo può abbracciarla in una intuizione»³⁷. La contemplazione della bellezza (giudizio estetico) fa comprendere il "finalismo" della natura in una dimensione di universalità e di oggettività. Il piacere estetico parte dalla consapevolezza dell'armonia delle nostre facoltà. Il senso del sublime ci pone di fronte a qualche cosa che è assolutamente grande, oltre ogni comparazione: è il senso dell'illimitato (infinito) che prescinde dall'esperienza. Sublime è la percezione di un qualcosa di più grande, di più indeterminato rispetto al mondo intelligibile. Nella nostra soggettività il sentimento del sublime ci porta oltre i limiti dell'orizzonte sensibile e intelligibile, oltre i confini di una conoscenza determinata, schematica, analitica e sintetica.

In questo orizzonte, secondo Kant, l'immaginazione implica due processi fondamentali: l'apprensione (*apprehensio*) e la comprensione (*comprehensio aethetica*). L'apprensione può procedere all'infinito, ma la «comprensione diventa sempre più difficile e raggiunge presto il suo *limite massimo*, cioè la più grande misura estetica nella valutazione delle grandezze»³⁸. Pertanto, quando l'apprensione procede tanto che le prime rappresentazioni parziali dell'intuizione sensibile cominciano ad

36 *Ibid.*, p. 100.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

estinguersi nell'immaginazione, se questa procede ancora nell'apprensione, andrà perdendo da un lato quanto guadagna dall'altro e la comprensione verrà condotta ad un "limite massimo" oltre il quale non si può andare. In questo orizzonte, l'animo "sente" in sé stesso la "voce" della ragione che, per tutte le grandezze date (ed anche per quelle che non potranno mai essere apprese interamente, ma che tuttavia sono giudicate come interamente date nella rappresentazione sensibile) «esige la totalità e quindi la comprensione in un'intuizione e richiede l'esibizione per tutti gli elementi di una serie progressivamente crescente di numeri, non escludendo dalla sua esigenza nemmeno l'infinito, rendendoci anzi inevitabile di pensarlo nel giudizio della ragione umana come interamente dato nella sua totalità. Ma l'infinito è grande assolutamente (non per semplice comparazione). Paragonata con esso, ogni altra grandezza (della stessa specie) è piccola. Ma ciò che più importa, il poterlo anche solo pensare come un tutto, dimostra una facoltà dell'animo che trascende ogni misura dei sensi. Perché a ciò sarebbe necessaria una comprensione che fornisse come unità una misura, la quale avesse con l'infinito un rapporto determinato, esprimibile in numeri: il che è impossibile. Il fatto di potere solo pensare senza contraddizione l'*infinito*, esige nell'animo umano una facoltà, che sia essa stessa sovrasensibile. Poiché solo mediante questa facoltà e la sua idea di un noumeno (il quale per sé stesso non ammette alcuna intuizione, ma fa da *substratum* all'intuizione del mondo in quanto semplice fenomeno), l'infinito del mondo sensibile è compreso interamente sotto un concetto, nella valutazione puramente intellettuale delle grandezze, sebbene esso, nella valutazione matematica mediante concetti numerici, non possa essere mai pensato interamente e definitivamente»³⁹.

È questo un punto centrale nella definizione della nozione di "limite" nella *Kritik der Urteilskraft* in rapporto al concetto di "sublime", di "infinito" e di "illimitato". Secondo Kant, «questa facoltà che ci permette di rappresentare come dato (nel suo *substratum* intelligibile) l'infinito dell'intuizione soprasensibile, trascende ogni misura della sensibilità, ed è più grande, senza paragone, della facoltà della valutazione matematica; non certo dal punto di vista teoretico, ma per la sua capacità di estendere l'animo, il quale si sente capace di superare i *limiti* (*die Grenzen*) della sensibilità»⁴⁰.

39 *Ibid.*, p. 104.

40 *Ibid.*

Seguendo il giudizio riflettente e il sentimento del sublime, la nostra soggettività (*Subjektivität*) supera i limiti della sensibilità, andando oltre quei limiti schematici e rigorosamente necessari della possibilità reale e della possibilità logica. «La natura è sublime in quei suoi fenomeni, la cui intuizione include l'idea della sua *infinità*. La qual cosa non può avvenire se non mediante l'insufficienza anche del più grande sforzo della nostra immaginazione, nella valutazione della grandezza di un oggetto. Ora, nella valutazione matematica delle grandezze, l'immaginazione è atta a dare ad ogni oggetto una misura sufficiente, perché i concetti numerici dell'intelletto possono adattare, per via di *progressione*, ogni misura ad una grandezza data. È nella valutazione estetica delle grandezze che attuiamo una *comprensione superiore* ad ogni capacità dell'immaginazione per definire l'apprensione progressiva in una totalità dell'intuizione: avvertiamo l'inadeguatezza di questa facoltà illimitata nel suo procedere a cogliere e ad applicare alla valutazione delle grandezze una misura fondamentale»⁴¹.

Sullo sfondo di queste riflessioni, Kant definisce la correlazione semantica tra «comprensione superiore», «apprensione progressiva in una totalità» e «facoltà illimitata nel suo procedere»: siamo nell'ambito della «possibilità soggettiva» (*subjektive Möglichkeit*) che assume un significato centrale nella *Kritik der Urteilskraft* e nella filosofia trascendentale di Kant. «La vera misura immutabile della natura è la sua assoluta *totalità*, che per natura come fenomeno, è un'*infinità* di cui sia stata raggiunta la comprensione. Ma, poiché questa misura fondamentale è un concetto in sé stesso contraddittorio (data l'impossibilità della totalità assoluta di un progresso all'infinito), quella grandezza di un oggetto naturale, cui l'immaginazione applica inutilmente tutto il suo potere di comprensione, deve condurre il concetto della natura ad un *substratum* sovrasensibile (che sta a fondamento della natura e, nel tempo stesso, della nostra facoltà di pensare): questo *substratum* è grande oltre ogni misura dei sensi e, pertanto, ci fa giudicare sublime non l'oggetto, quanto lo stato d'animo della nostra *soggettività* (*Subjektivität*). Il *sentimento del sublime* nasce dall'insufficienza dell'immaginazione nella valutazione estetica delle grandezze, rispetto alla valutazione della ragione: è un sentimento suscitato dall'accordo di questo giudizio sulla insufficienza del massimo potere sensibile, con idee della ragione, in quanto il tendere a queste è per noi una legge. Il massimo sforzo dell'immaginazione nell'esibizione dell'unità per la valutazione

41 *Ibid.*, p. 105.

delle grandezze costituisce una relazione a qualcosa di *assolutamente grande* che va oltre i *limiti* della sensibilità»⁴².

Il nostro animo, nella rappresentazione del sublime naturale, «si sente commosso», mentre nel giudizio estetico sul bello della natura resta in «calma contemplazione». Tale commozione può essere paragonata ad uno «scotimento», vale a dire ad un alternarsi rapido di repulsione e attrazione nei confronti dell'oggetto stesso. «Ciò che trascende l'immaginazione è come un *abisso*, in cui teme di perdere sé stessa; ciò che per la pura sensibilità era ripugnante, diventa attraente nella stessa misura. Ma il giudizio stesso resta sempre estetico, perché senza avere a fondamento un concetto determinato dell'oggetto, esso rappresenta semplicemente il gioco soggettivo delle facoltà d'animo (immaginazione e ragione), come armonico nel loro stesso contrasto dell'immaginazione: producono una finalità soggettiva della facoltà d'animo. Questo sentimento, in quanto facoltà di valutare una grandezza, è una superiorità che non può essere resa intuibile se non mediante l'insufficienza di quella facoltà che è essa stessa *illimitata* nell'esibizione delle grandezze (degli oggetti sensibili). La qualità del sentimento del sublime è connaturata in un sentimento di dispiacere circa un oggetto nel giudizio estetico, ma è rappresentato al tempo stesso come *finale*: il che è possibile, perché la nostra propria insufficienza suscita la coscienza di una facoltà illimitata della nostra soggettività e l'animo non può giudicare esteticamente di questa se non per mezzo di quella. Nella valutazione logica delle grandezze, l'impossibilità di arrivare all'assoluta totalità mediante la misurazione progressiva delle cose del mondo sensibile nel tempo e nello spazio, è riconosciuta come oggettiva, cioè come un'impossibilità di pensare l'infinito come semplicemente dato, e non come puramente soggettiva, cioè come l'impossibilità di comprenderlo, poiché non si è guardato al grado della comprensione in una intuizione, in quanto misura, ma tutto è stato riportato ad un concetto numerico. Ma, in una valutazione estetica delle grandezze, il concetto di numero deve essere escluso o modificato; e solo la comprensione dell'immaginazione è adeguata come unità di misura (evitando quindi i concetti di una legge della produzione successiva dei concetti di grandezza). Ora, quando una grandezza tocca quasi il *limite* (*Grenze*) della nostra facoltà di *comprensione* in una intuizione, l'immaginazione è spinta da grandezze numeriche (per le quali sappiamo illimitata la nostra facoltà) a cercare la

42 *Ibid.*, p. 107.

comprensione estetica in una maggiore unità»⁴³.

Il sublime si distingue in tre specie in quanto il sentimento del sublime è talvolta accompagnato da orrore o anche da malinconia, in alcuni casi soltanto da una pacata ammirazione, e in altri ancora da una bellezza di genere più profondo. Nel primo caso, il sublime è “tremendo”, nel secondo è “nobile”, nel terzo è “magnifico”. Mentre il bello può essere “adornato”, il sublime deve essere “semplice”: ma nella sua semplicità il sublime provoca nell’animo un sentimento più autentico e più profondo del bello. Il sublime «non risiede pertanto in nessuna cosa della natura, ma soltanto nel nostro animo, quando possiamo accorgerci di essere superiori alla natura che è in noi, e perciò anche alla natura che è fuori di noi (in quanto ha un influsso su di noi). Tutto ciò che suscita *in noi* questo *sentimento* e quindi la potenza della natura che provoca le nostre forze, si chiama *sublime*. [...] Le rocce che sporgono audaci in alto e quasi minacciose, le nuvole di un temporale che si ammassano in cielo tra lampi e tuoni, i vulcani che scatenano tutta la loro potenza distruttrice e gli uragani che si lasciano dietro la devastazione, l’immenso oceano sconvolto dalla tempesta, la cataratta di un fiume in piena riducono ad una piccolezza insignificante il nostro potere di resistenza, paragonato con la loro potenza. Ma il loro aspetto diventa più attraente per quanto è più spaventevole, se ci troviamo al sicuro e queste cose le chiamiamo sublimi, perché esse elevano la forza dell’animo al di sopra della mediocrità ordinaria e ci fanno scoprire in noi stessi (nella nostra soggettività) una facoltà di resistere interamente diversa, la quale ci dà il coraggio di misurarci con l’apparente onnipotenza della natura [...]. Lo stupore che confina con lo spavento, la meraviglia e il sacro orrore che prova lo spettatore alla vista di montagne che si elevano fino al cielo, di profondi abissi in cui le acque precipitano furiose, di una profonda e ombrosa solitudine che ispira e suscita tristi meditazioni, non costituiscono un timore effettivo. Sono soltanto una prova che ci abbandoniamo con la nostra immaginazione, per sentire il suo potere di collegare l’emozione suscitata da tali spettacoli con la serenità dell’animo, e di essere superiore alla natura in noi stessi, in quanto può avere influenza sul sentimento del nostro benessere»⁴⁴. Infatti, l’immaginazione, quando «opera secondo la legge dell’associazione, fa dipendere da condizioni fisiche lo stato di soddisfazione; quando opera, invece, secondo principi dello schematismo del giudizio è uno strumento della ragione e

43 *Ibid.*, p. 110.

44 *Ibid.*, p. 122.

delle sue idee, e come tale è un potere che afferma la nostra indipendenza contro gli influssi naturali: abbassa e rende più piccolo ciò che è grande secondo natura e pone l'assoluta grandezza solo nella propria destinazione, vale a dire nella soggettività»⁴⁵. Questa riflessione del giudizio soggettivo, per innalzarsi ad un piano adeguato della ragione (senza definire però un concetto determinato e schematico di quest'ultima) rappresenta l'oggetto come «soggettivamente finale, in virtù della sproporzione oggettiva, che si pone tra l'immaginazione nella sua estensione massima e la ragione come facoltà delle idee»⁴⁶.

8. Il sublime come «pathos»

Schiller rielabora l'idea kantiana del sublime, come sentimento di piacere e dispiacere suscitato dalla contemplazione della natura – come *pathos* provocato dalla contraddizione tragica, compiendo una decisiva ricollocazione del sublime all'interno della teoria dell'arte ed aprendo la strada alla trasformazione romantica del concetto. Il sentimento del sublime è «un piacere che sorge solo indirettamente, e cioè viene prodotto dal senso di un momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione, delle forze vitali, e perciò, in quanto *emozione*, non si presenta affatto come un gioco, ma come un qualcosa di serio nell'impiego dell'*immaginazione*: l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, contiene meraviglia e stima e merita di essere chiamato un piacere negativo. Il sentimento del sublime è rappresentato come universalmente valido secondo la quantità, senza interesse secondo la qualità, soggettivamente finale secondo la relazione, e necessario in questa finalità secondo la modalità»⁴⁷.

In questo orizzonte, nella rielaborazione critica della filosofia di Kant⁴⁸,

45 *Ibid.*, p. 123.

46 *Ibid.*

47 F. Schiller, *Vom Erhabenen, Sämtliche Werke*, Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Darmstadt 1993, vol. V, p. 490, trad. it. *Sul sublime*, a cura di L. Reitani, SE, Milano 1989, p. 80.

48 «Deve essere dato a Schiller il grande merito di aver infranto la soggettività e l'astrazione kantiana del pensiero e di aver avviato il tentativo di andare oltre e di concepire concettualmente l'unità e la conciliazione come il vero e di realizzarle artisticamente. Infatti Schiller, nelle sue considerazioni estetiche, non solo ha tenuto fermo all'arte e al suo interesse, ma ha anche conciliato il suo interesse al bello artistico con i principi filosofici, e solo partendo da questi e con questi è penetrato nella profonda natura e nel pensiero del bello». G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro,

l'attenzione di Schiller si sofferma, in particolare, sul concetto di «libertà dell'immaginazione» che viene posta a fondamento del sentimento del sublime. Schiller osserva 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»⁴⁹.

L'immaginazione, quando opera secondo la legge dell'associazione, «fa dipendere da condizioni fisiche» lo stato di soddisfazione; quando opera, invece, secondo i principi dello schematismo del giudizio è uno strumento della ragione e delle sue idee, e come tale è un potere che afferma la nostra indipendenza contro gli influssi naturali: abbassa e rende più piccolo ciò che è grande secondo natura e pone l'assoluta grandezza solo nella propria destinazione, vale a dire nella soggettività. Questa riflessione del giudizio soggettivo, per innalzarsi ad un piano adeguato della ragione (senza definire però un concetto determinato e schematico di quest'ultima) rappresenta l'oggetto come «soggettivamente finale, in virtù della sproporzione oggettiva, che si pone tra l'immaginazione nella sua estensione massima e la ragione come facoltà delle idee»⁵⁰.

In questa prospettiva, la libertà dell'immaginazione, 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 centrale di mediazione tra le due dimensioni essenziali dell'uomo, quella conoscitiva e quella morale. Ed è significativo in tal senso che per Schiller è 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, sia con la libertà in senso morale, che costituisce il fondamento soprasensibile dell'uomo. Nell'analisi e nella rielaborazione critica dell'immaginazione estetica elaborata da

Estetica, Einaudi, Torino 1997, pp. 72-73. In questo celebre passo, tratto dalla rielaborazione per la stampa che Heinrich Gustav Hotho preparò delle lezioni di estetica hegeliana, si riassume la visione della relazione di Friedrich Schiller con la filosofia di Kant e, più in particolare, si focalizza l'analisi sul suo ruolo nello sviluppo dell'estetica e della filosofia dell'idealismo tedesco. A Schiller Hegel attribuisce il merito di aver riconosciuto e cercato di realizzare quell'istanza di «conciliazione» che, ai suoi occhi, Kant aveva solo intuito nella *Kritik der Urteilskraft*.

49 F. Schiller, *Vom Erhabenen, Sämtliche Werke*, p. 490, tr. it. cit., p. 14.

50 *Ibid.*, p. 123.

Kant nella *Kritik der Urteilskraft*, Schiller ne modifica significativamente la portata e l'orizzonte speculativo, reinterpretandola in senso antropologico, in una sorta di antropologia del limite. Da struttura trascendentale della conoscenza com'era in Kant, l'immaginazione diviene in Schiller una facoltà intermedia che consente di perseguire e trovare l'unità ai confini della componente sensibile-sentimentale e di quella razionale dell'uomo.

Il confronto di Schiller con il tema kantiano dell'immaginazione trascendentale e del sublime assume un ruolo centrale nel suo pensiero: la rielaborazione della «facoltà sintetica dell'immaginazione»⁵¹ in quanto *vis productiva* è l'idea di fondo che più di ogni altra presiede alla genesi dell'idealismo classico tedesco. 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 dall'analisi dell'immaginazione estetica sviluppata da Kant nella *Kritik der Urteilskraft*, ma ne modifica significativamente la portata, reinterpretandola in un orizzonte antropologico.

Al sublime e alla teoria della tragedia, trattati anche nei corsi universitari a Jena, Schiller dedica alcuni saggi, nei quali emerge lo spostamento del concetto di sublime nel campo dell'estetica. Lo scritto *Del sublime (Vom Erhabenen)*, pubblicato nel 1793 con il sottotitolo *A proposito di alcune idee kantiane ulteriormente considerate*, è focalizzato su una rilettura critica del sublime di Kant. Il sublime costituisce nella filosofia di Kant un ambito dell'esperienza estetica ben distinto da quello della bellezza: 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 l'intelletto e l'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

51 Cfr. A. Ardovino, *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2001, p. 7.

impegnata l'immaginazione non in un gioco, ma in qualcosa di serio»⁵².

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'animo. L'attenzione di Schiller si concentra invece sul sublime dinamico, in quanto investe l'ambito dei concetti morali in un orizzonte etico, estetico e antropologico.

9. Il «sublime patetico» negli scritti *Vom Erhabenen* e *Über das Pathetische* di Friedrich Schiller

Negli scritti *Vom Erhabenen* e *Über das Pathetische*, Schiller cerca di mostrare come l'esperienza del «sublime dinamico», definito il «sublime pratico», stia a fondamento del fenomeno tragico ed abbia una rilevanza primaria per la teoria dell'arte. Nel saggio *Über das Pathetische* Schiller osserva che il sublime pratico si distingue in «sublime contemplativo della potenza» e in «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. Schiller rileva che il «sublime del contegno» può essere solo osservato e ad esso può rivolgersi l'«arte figurativa», mentre il «sublime dell'azione» può essere pensato ed è oggetto privilegiato della «rappresentazione drammatica».

L'idea di 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 – osserva Schiller nel saggio *Vom Erhabenen* – in primo luogo, potendo (teoreticamente) andare al di là dei presupposti naturali e immaginare più di quanto

52 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 259.

conosciamo; in secondo luogo, potendo (praticamente) superare le condizioni della natura e contrastare la nostra cupidigia con la nostra volontà»⁵³.

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 nel sublime teoretico 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»⁵⁴. Quest'ultimo inoltre, mette in gioco la sfera degli affetti, dei sentimenti, delle passioni, delle emozioni poiché non riguarda la rappresentabilità degli oggetti, ma la relazione che intercorre tra la componente sensibile e quella intelligibile del nostro essere. «Il suo essere 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 il sublime e il bello»⁵⁵.

All'interno del sublime "pratico", Schiller introduce una distinzione semantica ulteriore, che mira all'individuazione del tipo di sublime che esprime adeguatamente l'accadimento "tragico", tra una forma "contemplativa" e una forma "patetica" in base all'oggetto rappresentato e al tipo di affezione che questo provoca nell'osservatore. Nel sublime "contemplativo" l'immaginazione riferisce gli oggetti spaventosi all'istinto di "conservazione": raffigura, come un pericolo per l'esistenza, fenomeni naturali o entità astratte come il tempo e la necessità. La ragione li subordina alle sue leggi supreme, facendone degli oggetti sublimi. Vi è solo una differenza di grado rispetto al sublime "contemplativo", che però

53 F. Schiller, *Vom Erhabenen, Sämtliche Werke*, cit., p. 490, tr. it. cit., p. 14.

54 G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2007, pp. 14-15.

55 *Ibid.*, p. 15.

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»⁵⁶. 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»⁵⁷.

Secondo Schiller, 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»⁵⁸. Il sublime, che riguarda specificamente la rappresentazione tragica, è il sublime patetico: «la rappresentazione dell'altrui sofferenza, unita all'affetto e alla coscienza della nostra interiore libertà morale, si definisce pateticamente sublime»⁵⁹. In questo contesto, il sublime trova la sua espressione più compiuta nella rappresentazione tragica. Nella tragedia la condizione di “negatività” e di “manchevolezza” dell'esistenza, che si riflette nelle azioni degli uomini, assume i tratti della necessità che si oppone al «principio di autodeterminazione» dell'individuo, esprimendo l'orizzonte inevitabile 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 a 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'uomo»⁶⁰.

In questa prospettiva, Schiller individua il punto-limite nel rapporto tra il sublime e il tragico: la condizione necessaria del sublime è 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. Considerato dal punto di vista dell'effetto, il sublime

56 F. Schiller, *Über das Pathetische, Sämtliche Werke*, cit., p. 525, tr. it. cit., p. 52.

57 F. Schiller, *Vom Erhabenen, Sämtliche Werke*, cit., p. 509, tr. it. cit., p. 33.

58 Cfr. K. Petrus, *Schiller über das Erhabene*, «Zeitschrift für philosophische Forschung», XLVII, 1993, pp. 23-40.

59 F. Schiller, *Vom Erhabenen, Sämtliche Werke*, cit., p. 509, tr. it. cit., p. 34.

60 G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, cit., p. 16.

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. «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»⁶¹. Schiller osserva che il patetico (cioè la traduzione del sublime in funzione estetica attraverso l'immaginazione) è «una sventura artificiale che ci pone, come la sventura reale, in un rapporto immediato con la legge spirituale che è potenzialmente connaturata nel nostro animo»⁶². 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 e l'orizzonte per affermare la sua piena indipendenza nella nostra soggettività»⁶³.

61 F. Schiller, *Über das Pathetische, Sämtliche Werke*, cit., p. 535, tr. it. cit., p. 62.

62 F. Schiller, *Vom Erhabenen, Sämtliche Werke*, cit., p. 511, tr. it. cit., p. 33.

63 *Ibid.*, p. 805, tr. it. cit., p. 80.