

CoSMo

Comparative
Studies
in Modernism

N. 8 • 2016 | 2281-6658



IL SUBLIME E LE ARTI

a cura di
Gianluca Garelli

 **CENTRO STUDI**
ARTI DELLA MODERNITÀ

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO
ALMA UNIVERSITAS
TAURINENSIS



CoSMo Comparative Studies in Modernism
n. 8 (Spring) • 2016

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, *Università di Torino*

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, *Vicedirettore, Università di Torino*

Franca BRUERA, *Università di Torino*

Roberto GILODI, *Università di Torino*

Pier Giuseppe MONATERI, *Università di Torino*

Federico VERCELLONE, *Università di Torino*

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Chiara LOMBARDI, *Università di Torino*

Luigi MARFÈ, *Università di Torino*

Alberto MARTINENGO, *Università di Milano*

Roberto MERLO, *Università di Torino*

Daniela NELVA, *Università di Torino*

COMITATO DI REDAZIONE

Mauro BALESTRIERI, Paolo FURIA, Alice GARDONCINI,

Davide GIANTI, Diana OSTI, Eloisa PERONE

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, *Università di Bergamo*

Ann BANFIELD, *University of California, Berkeley*

Olaf BREIDBACH, *Universität Jena †*

Nadia CAPRIOGLIO, *Università di Torino*

Daniela CARPI, *Università di Verona*

Melita CATALDI, *Università di Torino*

Remo CESERANI, *Stanford University*

Anna CHIARLONI, *Università di Torino*

Gaetano CHIURAZZI, *Università di Torino*

Cristina COSTANTINI, *Università di Perugia*

Enrico DE ANGELIS, *Università di Pisa*

Georges DIDI-HUBERMAN, *EHESS, Paris*

Daniela FARGIONE, *Università di Torino*

Elio FRANZINI, *Università di Milano*

Massimo FUSILLO, *Università dell'Aquila*

Sergio GIVONE, *Università di Firenze*

Francisco MARTÍN CABRERO, *Università di Torino*

William MARX, *Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense*

Chiara SANDRIN, *Università di Torino*

Gianni Carlo SCIOLLA, *Università di Torino*

EDITORE

Centro Studi "Arti della Modernità"

c/o Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10128 Torino

<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMo/>

e-mail: cosmo@unito.it

© 2011 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FOCUS • IL SUBLIME E LE ARTI

- 7 GIANLUCA GARELLI
Introduzione
Sub-limen
- 13 GIUSEPPE SERTOLI
Soggettività e natura
Tre forme del sublime romantico
- 27 JONATHAN POLLOCK
La relève moderne du sublime lucretien
- 41 PIER GIUSEPPE MONATERI
Il sublime della legge
- 51 ROBERTO GILODI
Il sublime fra antropologia e metafisica nella Germania di fine Settecento
- 63 SERENA FELOJ
Soggetti sublimi
Dell'impossibilità di una teoria oggettivistica del sublime
- 77 LUDOVICA CONTI
Il sublime matematico
Sentimento d'infinito ai confini della ragione kantiana
- 95 MASSIMO FUSILLO
Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo
Su alcune declinazioni contemporanee
- 105 ANDREA MECACCI
Sublimare il sublime
Kitsch e modernità
- 113 DANIELA FARGIONE
Oltre l'antropocentrismo
Il sublime ecologico nel contesto anglo-americano

129 LAURA BLANDINO
Il sublime nell'età delle avanguardie
Ideale e tradizione artistica nella scena americana

139 ALICE GARDONCINI
Una sublime irritazione
Thomas Bernhard e il problema della rappresentazione

PERCORSI

157 GIULIA MOLINAROLO
Per una nuova critica della letteratura italiana della migrazione
Questioni aperte

173 ALBERTO MARTINENGO
La responsabilité d'agir
L'anti-humanisme de Reiner Schürmann

LETTURE

185 OLAF BREIDBACH
Das Ich als Gegenwelt
Anmerkungen zur Dichtung Jean Pauls

Con una *Nota al testo* di Federico Vercellone

FOCUS

IL SUBLIME
E LE ARTI

A cura di
Gianluca GARELLI

GIANLUCA GARELLI

INTRODUZIONE*Sub-limen*

Nel linguaggio ordinario, prima e forse più ancora che nella vicenda storica dell'estetica, alla nozione di *sublime* sembrano in generale corrispondere almeno due accezioni, che sarebbe opportuno distinguere con cautela.¹ In un primo senso, semanticamente più rigoroso, il sublime è categoria estetica dalla storia notoriamente lunga e complessa: come ha osservato Remo Bodei (2008, 22-23), se nell'antichità – e in modo esemplare nell'Anonimo autore del trattato *Sul sublime* – essa rimanda all'“idea di una verticalità d'animo trasmessa non tanto dalla natura [...], quanto, e soprattutto, dalla parola”, in epoca moderna il sublime pare invece “sostanzialmente riferito alla natura”, e costituisce un momento decisivo della coscienza post-cartesiana. Con l'avvento di quest'ultima, da una parte l'essere umano non può più considerarsi “quale essere armonicamente incastonato nel diadema della natura”; dall'altra però (si pensi a Pascal), proprio perché la *res cogitans* è in grado di abbracciare idealmente territori più vasti della stessa *res extensa*, “il barlume gettato dal pensiero illumina l'uomo disorientato, rivelandone la sproporzione non solo rispetto al cosmo, ma anche rispetto a se stesso” (*ibid.*, 28). Così la stagione del sublime naturale (cioè appunto moderno) “si situa, sul terreno filosofico, tra *I piaceri dell'immaginazione* di Addison (1711) e la *Critica del Giudizio* di Kant (1790) e raggiunge il suo culmine con Burke nel 1757”; mentre in ambito poetico e pittorico essa si spinge un po' più in là, “dal primo romanticismo letterario tedesco di Friedrich Schlegel fino a Victor Hugo e dai quadri di William Blake e Johann Heinrich Füssli fino a quelli di Caspar David Friedrich e William Turner” (*ibid.*, 145). È noto infine che il sublime ha subito nella tarda età moderna un declino della propria fortuna. A partire dall'interdetto di Croce – che lo bocciava come indebita intromissione dell'etico nell'estetico – esso ha attraversato a dir poco fasi alterne: dopo un prolungato congedo, negli ultimi decenni del XX secolo il

¹ Riprendo nelle prime pagine di questa Introduzione, con alcune opportune modifiche, il primo paragrafo di Garelli 2015 (in cui ho esposto più diffusamente questioni qui appena accennate).

tema è tornato a riscuotere quella popolarità che oggi tuttavia pare nuovamente messa in discussione.

La stessa riscoperta tardonovecentesca del sublime va peraltro ascritta a fattori diversi: sul versante europeo, non bisogna dimenticare il lavoro di Jean-François Lyotard, e in particolare la sua interpretazione filosofica del ruolo svolto dalle avanguardie artistiche nell'epoca della fine dei "grandi racconti"; mentre in area anglosassone, e segnatamente americana, è stato fra l'altro decisivo il ruolo svolto dagli Yale Critics in ambito letterario, o da una figura come Barnett Newman sul piano delle arti visive.² In America inoltre il ritorno del sublime si inserisce in una prospettiva di esplicita critica alla presunta superiorità morale dell'uomo sulla natura e ai vincoli imposti dal classicismo umanistico europeo; e corrisponde in non piccola misura anche alla rivendicazione del rapporto peculiare che l'uomo americano intrattiene (o crede di intrattenere) con il proprio ambiente (*ibid.*, 174-76).

Dirò subito che, per certi aspetti, la popolarità di cui il tema ha goduto negli ultimi decenni del Novecento presenta a mio modo di vedere anche tratti di eccesso, soprattutto quando il sublime pare trasformarsi in una *clavis universalis*: una sorta di grimaldello con cui interpretare e magari risolvere (a volte un po' a buon mercato) conflitti teorici apparentemente non passibili di mediazione, estendendosi talora indiscriminatamente alle varie provocazioni e aporie che costellano, negli ambiti espressivi più diversi, la cultura tardomoderna. Prima di trarre precipitose conclusioni è comunque opportuno fare qualche ulteriore distinguo: non fosse che per sottolineare come l'operazione interpretativa a suo tempo condotta per esempio da Lyotard (1991; 1992; cfr. Welsch 1993 ed Esposito 2016, 109-10), con la sua raffinata lettura dell'estetica kantiana, non meriti certo di essere confusa con molti tentativi, assai meno plausibili, di ritrovare nella frettolosa lettura di una porzione isolata della terza *Critica* la chiave per interpretare *sub specie aestheticae* elementi affatto eterogenei tratti dall'intera vicenda storico-culturale del secondo Novecento. Quasi in una sorta di compensazione, a parere di molti la cultura contemporanea infatti si presenterebbe quale espressione di un'epoca in cui alla rinuncia a tematizzare il sublime come categoria filosofica corrisponde il suo paradossale inveramento in una certa prassi artistica o critica. Ovvero, detto in breve: potendo rendere conto dello smisurato e dell'abnorme in una modalità apparentemente non compromessa con la vecchia metafisica della bellezza,³ il sublime risulterebbe appropriato alla produzione e all'interpretazione dei prodotti più diversi dell'arte contemporanea – *ready-made*, concettuale, *visual art*, e così via, in una frastornante ripetizione che del fortunato titolo di Newman ha finito per fare quasi uno slogan: *the sublime is now!*

² Cfr. rispettivamente Brown, Fortunati e Franci 1987; Danto 2008, 163-79; nonché Newman 1990.

³ Per una lettura radicalmente alternativa del tema della bellezza mi limito qui a rimandare a Garelli 2016.

Per questa via, ecco allora che la prima accezione di sublime – quella filosoficamente più rigorosa, presentata in apertura – finisce quasi inevitabilmente (e non senza possibilità di equivoco) per collassare in una seconda accezione, assai meno determinata. È ancora Bodei a esprimere tutto ciò in maniera efficace, quando scrive che, in tale prospettiva più ampia e indefinita, “il sublime non è altro che quell’eccedenza di senso, quell’invisibile ultravioletto verso cui ci spostiamo ogni volta che cerchiamo di sporgerci, trasformandoci, verso gli estremi e inesplorati confini della nostra esperienza”. Di qui la legittimazione *de facto* di un utilizzo a dir poco duttile della categoria in questione, e il suo ripresentarsi in forme diverse: per esempio, appunto nel corso del XX secolo, “nella mistica della guerra e nei regimi totalitari” (un episodio della progressiva emigrazione del sublime dalla natura alla storia), ovvero nel rapporto dell’uomo con “lo spazio siderale”, anche dopo che la natura ha cominciato a venire “ridotta a un’inesauribile scorta di beni e di energie a disposizione”, e dopo che fattori solo apparentemente eterogenei quali la tecnica, il turismo di massa e lo scempio del paesaggio ne hanno ormai smussato (non casualmente, verrebbe da dire) la fruibilità estetica (Bodei 2008, 161-82). Oppure ancora – e la diagnosi, a ben pensarci, a questo punto è tutt’altro che imprevedibile – il sublime riappare quale surrogato estetico dell’esperienza religiosa (*ibid.*, 33). Considerazioni tutte che, a mio giudizio, rendono a dir poco difficile oggi ripresentare una categoria segnata dal sostanziale fallimento del progetto umanistico che l’ha generata, e che riproposta *sic et simpliciter* rischia di essere in buona parte incapace di rispondere in modo adeguato a bisogni e aspettative del nostro tempo.

I testi raccolti nella sezione “Focus” – che in gran parte comprende gli interventi presentati in occasione delle giornate di studi *Il sublime e le arti: dal tragico al kitsch, dall’arte alla natura*,⁴ ai quali si aggiungono altri contributi di studiosi provenienti da diversi ambiti di ricerca – affrontano la questione da punti di vista assai distanti fra loro. Accanto a saggi che privilegiano l’analisi di aspetti storici del sublime, rilevandone peraltro una certa permanente vitalità speculativa (è il caso, con riferimento all’età romantica, dell’ampia ricognizione di Giuseppe Sertoli che apre la raccolta; o dell’interpretazione del sublime matematico kantiano proposta da Ludovica Conti), e ad altri che – muovendo sempre da un solido impianto storico – si interrogano sull’effettiva compatibilità di molte teorie novecentesche con un preteso recupero della

⁴ L’incontro – che si è svolto a Torino il 30 e 31 ottobre 2014 – è stato organizzato dall’Università degli Studi di Torino, dal Centro Studi Arti della Modernità e dal Dipartimento di Studi Umanistici dell’Ateneo torinese. In questa sede desidero ringraziare la prof.ssa Giuliana Ferreccio, per l’impegno che ha profuso nell’organizzazione di quelle giornate di studi; nonché la dott.ssa Alice Gardoncini, che mi ha fornito un aiuto prezioso nel preparare questo fascicolo di *CoSMo*.

teoria kantiana (come nel contributo di Serena Feloj), si presentano letture volte piuttosto a mettere in questione il paradigma monocratico kantiano, al fine di rivisitare la relazione natura/cultura in termini non antropocentrici, secondo uno dei più interessanti motivi ispiratori del cosiddetto “sublime ecologico” anglo-americano (Daniela Fargione). Un buon numero di contributi riprende poi aspetti classici dell’indagine sul sublime, per approfondirne l’analisi attraverso l’antropologia filosofica e la critica letteraria (è il caso di Roberto Gilodi, il cui intervento si incentra, pur con ampiezza di prospettive, sulla Germania della fine del XVIII secolo; o di Jonathan Pollock, che muovendo da un’indagine di ampio spettro sulla rilevanza del *De rerum natura* lucreziano nella storia canonica del sublime conclude con una significativa apertura sulla nozione di “vuoto”, presentata fra l’altro nella sua valenza lacaniana), senza dimenticare il versante propriamente giuridico e storico-politico (nell’analisi di Pier Giuseppe Monateri, che muove dal nesso, centrale nel pensiero di Burke, fra la reazione alla Rivoluzione francese e la teoria del sublime sviluppata nella *Inquiry*). In altri contributi, la categoria in questione sembra invece costituire l’occasione per esaminare fenomeni artistici e letterari a prima vista non immediatamente riconducibili a essa: come nel caso del contributo di Laura Blandino, che prende le mosse da una delle questioni centrali per il lavoro delle avanguardie attive sulla scena americana, il rapporto fra il paesaggio come elemento centrale della creazione letteraria e il processo dell’espansione industriale ed economica; o del saggio di Alice Gardoncini, in cui il tema della tensione fra rappresentazione e linguaggio, canonico nella storia del sublime fin dall’antichità, offre lo spunto per indagare da un punto di vista originale – a partire dalla tradizione della *Sprachskepsis* peculiare della cultura letteraria austriaca del primo Novecento – la produzione letteraria di Thomas Bernhard. Altri contributi ancora, infine, sembrano piuttosto orientati a un’analisi insieme teorica e storico-critica delle possibili *trasformazioni* della categoria del sublime nella cultura contemporanea: il saggio di Massimo Fusillo, per esempio, parte dalla nozione di sublime così come è stata ripresa nella cultura cosiddetta postmoderna, per seguirne alcune declinazioni peculiari, attraverso nozioni come “camp”, “sublime isterico”, “trash” – tutte quante impegnate, ancora una volta, a fare i conti con la questione dei limiti della rappresentazione, quale emerge in una rilevante parte della produzione artistica e letteraria del presente. Infine il contributo di Andrea Mecacci suggerisce come, sulla linea che dal romanticismo conduce al postmoderno, si debba parlare non tanto di trasformazione del sublime, quanto piuttosto di suo tendenziale depotenziamento in favore di un’altra categoria, quella del “kitsch”, che dalle rovine del sublime sembra emergere come unica dimensione estetica in grado – nelle sue varie forme – di combinare diversi aspetti dell’odierna cultura di massa.

Si tratta, come è dato vedere, di contributi in cui la categoria del sublime finisce a volte per dissolversi in uno spettro di accezioni assai ampio, e talora – credo sia necessario riconoscerlo senza infingimenti – per smarrire perfino la propria specificità.

Giacché se la storia di un concetto, per essere davvero riconoscibile come tale, deve in qualche modo ricadere costantemente entro termini con cui esso possa essere identificabile e riconoscibile anche nel divenire dei suoi significati e nelle sue derivazioni, qui è difficile tacitare il sospetto di trovarsi di fronte anche a differenze sostanziali. E queste differenze a volte vanno ben al di là delle continuità e delle fratture da cui è fisiologicamente costituita la vicenda di una categoria estetica, per quanto storicamente mobili ed elastici possano esserne i confini. Al curatore di questa raccolta di saggi parrebbe tuttavia inopportuno pretendere di individuare in questo insieme di differenze un'unità artificiosa e tutto sommato arbitraria. Ritengo infatti che il panorama delineato, proprio nella sua varietà, costituisca una buona fotografia dello stato del dibattito intorno a cui versa oggi la nozione di sublime: dibattito sul quale, in fin dei conti, il giudizio complessivo non può che essere demandato al lettore competente sui vari aspetti di una materia tanto affascinante e intricata.

Completano questo numero di *CoSMo*, nella sezione “Percorsi”, un saggio di Giulia Molinarolo che indaga un altro aspetto della questione del *limen*: il tema delle letterature migranti; e un intervento di Alberto Martinengo dedicato al pensiero di Reiner Schürmann (1941-1993). Quest'ultimo contributo introduce al cammino di pensiero di un filosofo contemporaneo la cui riflessione – in tempi di un certo declino della moda heideggeriana – ha ancora molto da insegnarci, specie per il ruolo decisivo che in essa spetta al concetto di “evento” (*Ereignis*). Del resto, quello di Schürmann è un percorso orientato a indagare la metafisica implicita in quella tradizione umanistica che (è bene rendersene conto) costituisce lo sfondo stesso del problema trattato nel “Focus” di questo numero. L'argomento del primo percorso invece, se pure può apparire a prima vista eccentrico rispetto alla sezione monografica, tocca – per contenuti e per metodo – un gran numero di questioni emergenti anche dai saggi cui si è sopra accennato; questioni la cui urgenza (politica, prima ancora che strettamente letteraria) è sotto gli occhi di chiunque abbia una concezione del lavoro intellettuale all'altezza delle sfide del presente.

Come “Lettura” si ripropone infine, per la cura di Federico Vercellone, un contributo inedito di Olaf Breidbach (1957-2014), *Das Ich als Gegenwelt – Anmerkungen zur Dichtung Jean Pauls* (redatto fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta). Si tratta di un omaggio alla memoria dell'Autore, studioso recentemente scomparso, la cui poliedrica intelligenza tanto ha saputo fare per abbattere un altro confine, forse per certi aspetti meno appariscente ma non per questo poco insidioso: quello fra la cultura umanistica e la cultura scientifica. Possa il suo insegnamento continuare a costituire un esempio e uno stimolo, non solo per quanti ne ricordano la straordinaria erudizione e l'incredibile versatilità intellettuale.

BIBLIOGRAFIA

- BODEI, R. 2008. *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milano: Bompiani.
- BROWN, M., FORTUNATI, V. e FRANCI, G. (a cura di). 1987. *La via al sublime*. Firenze: Alinea.
- DANTO, A. C. 2008. *L'abuso della Bellezza. Da Kant alla Brillo Box*. Milano: Postmedia.
- ESPOSITO, R. 2016. *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*. Torino: Einaudi.
- GARELLI, G. 2015. "Il carattere passato del sublime". In Id., *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*: 165-76. Bologna: Pendragon.
- . 2016. *La questione della bellezza. Dialettica e storia di un'idea filosofica*. Torino: Einaudi.
- LYOTARD, J.-F. 1991. *Leçons sur l'Analytique du Sublime*. Paris: PUF.
- . 1992. *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*. Bologna: il Mulino.
- NEWMAN, B. 1990. "The Sublime Is Now". In Id., *Selected Writings and Interviews*. New York: Knopf.
- SAINT-GIRONS, B. 2006. *Il sublime*. Bologna: il Mulino.
- WELSCH, W. 1993. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.

GIUSEPPE SERTOLI

SOGGETTIVITÀ E NATURA*Tre forme del sublime romantico*

Nelle pagine che seguono intendo illustrare, in maniera schematica e su alcuni punti provvisoria,¹ alcune delle forme che il c.d. sublime naturale (*natural sublime*) assume in epoca romantica, forme che implicano altrettanti modi di posizionarsi del soggetto nei confronti della natura. Sull'argomento esistono interi scaffali di bibliografia ispirata alle più diverse suggestioni teoriche (in clamorosa smentita di quanto una sessantina d'anni fa aveva pronosticato un eminente filosofo torinese diagnosticando una "eclissi del sublime"²); ma questa stessa abbondanza di materiale critico ha prodotto effetti di ridondanza e interferenza, insomma di confusione, che consigliano di mettere un po' d'ordine nella questione distinguendo, in via preliminare a ogni successiva interpretazione, alcune (solo *alcune* per il momento) tipologie che possono considerarsi paradigmatiche.

Beninteso, quella del *natural sublime* non è l'unica forma di sublime che circola in Inghilterra in epoca romantica (basti pensare a Blake...), ma essa rimane la forma privilegiata e più rappresentativa della sensibilità romantica, in perfetta continuità – al netto di ogni differenza – con quanto era avvenuto nei decenni precedenti a partire dal momento in cui, all'inizio del Settecento, Shaftesbury e Addison avevano dislocato il concetto longiniano di *hypsos* dall'ambito del discorso, oratorio e poetico, a quello della natura. Certo, Coleridge Wordsworth Shelley & Co. sono poeti, ma anche per loro il sublime è *anzitutto* un rapporto fra l'Io e il mondo, fra soggettività e natura: un rapporto che coinvolge l'intero apparato psicofisico dell'essere umano: sensibilità, emotività, immaginazione (se non anche ragione). Dico questo perché a partire dagli anni Settanta del secolo scorso è invalsa la tendenza (ancora circolante qua e là) a dimenticare che il sublime naturale è prima di ogni altra cosa l'esperienza *vissuta*(e

¹ Mi riprometto di sviluppare più analiticamente in altra sede il discorso sul secondo dei testi qui discussi. Per il resto, conservo a queste pagine il taglio orale dell'intervento presentato al convegno torinese del 30-31 ottobre 2014.

² Abbagnano 1965, 3.

sottolineo il termine) da un soggetto posto di fronte a uno scenario naturale. Come ha scritto Frances Ferguson (e provenendo da una simile fonte il rilievo è tutto men che sospetto), l'enfasi della critica decostruzionistica sul linguaggio e quindi sullo *statuto discorsivo* del sublime³ ha avuto il duplice effetto di 'rimuovere' dalla considerazione del sublime stesso tanto la natura quanto il soggetto. Da un lato la retorica ha "obliterato" (*nullified*) la natura, con la conseguenza di vanificare la distinzione fra sublime retorico/poetico e sublime naturale, e dall'altro il soggetto è stato ridotto a mera funzione grammaticale in un gioco linguistico-testuale che sfugge al suo controllo.⁴ Laddove ciò che va ribadito è che quella del sublime naturale è un'esperienza che si situa a un livello *pre-discorsivo* (e dunque a maggior ragione *pre-testuale*): un'esperienza che *diventa* discorso (e dunque testo) nell'atto di enunciarsi/comunicarsi, ma che alla radice – in quella radice a cui ogni successiva discorsivizzazione (testualizzazione) rinvia – rimane (per dirla col lessico della fenomenologia) *erlebtes Leben*.⁵ Aggiungo che la natura è stata obliterata anche da certe forme di neostoricismo, nate negli anni Ottanta e tuttora vigorose, che l'hanno interpretata come semplice *displacement* e 'copertura' di vicende politiche che il soggetto occulta e rimuove.⁶ A nessuna di queste due prospettive si richiama il mio intervento. Piuttosto, semmai, alla linea di quella *romantic ecology* che ha rivendicato con forza il ruolo e il *valore* della natura (e della sua esperienza) nella poesia romantica, recuperando e aggiornando "per i lettori del XXI secolo" – come ha scritto Jonathan Bate⁷ – l'interpretazione che di quella stessa poesia avevano dato, in epoca vittoriana, Arnold e Ruskin.

Ciò premesso, fra le molteplici forme del *natural sublime* romantico ne ho scelte tre rappresentate da altrettanti autori – Coleridge, Shelley e Wordsworth: in quest'ordine *non* cronologico – che ho pensato di mettere a confronto utilizzando alcuni testi che hanno in comune un medesimo *topos*: quello – sfruttatissimo nella tradizione del *natural sublime* – delle montagne: più precisamente le Alpi e più precisamente ancora, nel caso di Coleridge e Shelley, il Monte Bianco. Tale confronto ne implica però un altro ineludibile in ogni discorso sul sublime romantico: quello con Kant. Non già perché il sublime romantico sia identificabile con (o riducibile a) quello kantiano, come

³ Enfasi che ha prodotto dei veri e propri mostri critici come il libro sul sublime settecentesco di de Bolla 1989.

⁴ Ferguson 1992, 14 e 42.

⁵ Come aveva scritto John Baillie nel suo *Essay on the Sublime* (1747), sintetizzando l'opinione condivisa da praticamente tutti gli autori settecenteschi (Burke compreso), "[T]he sublime in writing is no more than a description of the sublime in nature" (cfr. Baillie 1953, 3). Il saggio di Baillie è ora integralmente ristampato in Ashfield and de Bolla (eds.) 1996, 87-100. Due recentissime, quasi contemporanee, traduzioni italiane hanno curato Simone Turco e Andrea Gatti (cfr. *infra* la Bibliografia).

⁶ Lanciata da Jerome J. McGann (1983) col suo 'manifesto' *The Romantic Ideology* (1983), questa interpretazione è culminata nel monumentale *Wordsworth: The Sense of History* di Alan Liu (1989).

⁷ Cfr. Bate 1991.

aveva ritenuto a suo tempo Monk e come ancora oggi qualcuno ripete, ma perché, a prescindere dalla conoscenza diretta o indiretta che i romantici inglesi ebbero di Kant,⁸ la sua teoria del sublime costituisce l'inevitabile sfondo su cui si ritagliano le varie forme del sublime romantico. Forme che, a uno sguardo retrospettivo, non possono non apparire altrettante 'risposte', oggettive se non soggettive, al modello kantiano, a cui esse contrappongono *modelli alternativi*.

Quale sia il modello kantiano, non ho certo bisogno di ricordarlo in questa sede e quindi lo do per scontato limitandomi a sottolineare un punto. Nel momento in cui, presentando il ritorno a sé del soggetto dopo la vertigine provata di fronte all'immensità e/o potenza della natura, quel modello sancisce la superiorità del soggetto stesso, in quanto dotato di ragione e moralità, rispetto alla natura, esso apre fra l'uno e l'altra una *frattura* che è precisamente ciò che i romantici intesero riparare ricostruendo il ponte che li congiunge. Ricostruendolo a partire da quell'immaginazione che per un verso restituisce al soggetto (del) sublime la sua componente sensibile e per un altro verso salva la natura dal sacrificio a cui l'aveva destinata Kant. Del soggetto kantiano i romantici possono condividere l'orgogliosa autoaffermazione dell'Io, ma da Kant divergono nel momento in cui la accreditano a quell'immaginazione che – come aveva scritto solo pochi anni prima della *Critica del Giudizio* un autore francese, Louis Ramond de Carbonnières – subentra alla ragione quando questa, davanti all'infinito (e all'eterno cui esso rimanda), viene meno.⁹ L'esatto contrario di ciò che si legge nelle pagine dell'"Analitica del sublime".

Comincio allora da Coleridge, che è l'autore più vicino a Kant. Nel settembre del 1802, Coleridge pubblica una poesia (non certo fra le sue maggiori) intitolata *Chamouny; The Hour before Sunrise. A Hymn*.¹⁰ A differenza di quanto il titolo farebbe pensare, Coleridge non aveva mai messo piede a Chamonix né aveva (o mai avrebbe) visto quel Monte Bianco a cui nondimeno eleva un "inno" che in realtà – come avrebbe rivelato trent'anni dopo Thomas De Quincey¹¹ – è il rifacimento (ovvero la "giudiziosa amplificazione") di una poesia dallo stesso titolo dell'autrice tedesca Friederike Brun, che l'aveva pubblicata in un volume apparso a Zurigo nel 1795. Poche settimane prima

⁸ Dalla documentatissima ricerca di Micheli 2005 risulta che di una fortuna di Kant in Inghilterra si può parlare solo dopo il 1830. Prima, qualche attenzione Kant la ricevette nel quinquennio 1795-1800, ma fu il Kant etico-politico a ottenerla, non già quello della *Critica del Giudizio* (tradotta in inglese solo nel 1892). Anche per Coleridge, che costituisce un'eccezione nel quadro di sostanziale disinteresse (diventato ostilità dopo il 1800) per la filosofia kantiana, il Kant che contò fu il logico della *Critica della ragion pura* assai più che il teorico del Bello e del Sublime.

⁹ Il passo – che fa parte delle note aggiunte da Ramond alla sua traduzione degli *Sketches [...] of Switzerland* (1779) di William Coxe – è antologizzato in Duffy and Howell (eds.) 2011, 31.

¹⁰ Per un'analisi più dettagliata rimando a Sertoli 2014, cap. 10.

¹¹ E non Charles Lamb, come per errore indicato a p. 239 del volume cit. nella nota precedente.

di comporre il suo inno, però, Coleridge aveva scalato lo Scafell Pike, la montagna più alta d'Inghilterra nella regione dei Laghi, e l'impressione che ne aveva ricevuto era stata tale che proprio sulla cima di essa aveva "concepito" (*poured forth*) – è lui stesso a dirlo in una lettera¹² – un "inno alla maniera dei Salmi". Inno che però, sembrandogli sproporzionato alle dimensioni invero modeste della montagna (978 m.), aveva pensato di trasferire a quel Monte Bianco su cui "casualmente" – sono sempre parole di Coleridge – gli era capitato di leggere qualcosa in un volume di "poesie svizzere". Sia o non sia vero che in cima allo Scafell Pike Coleridge abbia "concepito" alcunché, non c'è dubbio che l'inno al Monte Bianco nasce dalla giuntura fra l'esperienza vissuta e il testo della Brun, nel quale Coleridge dovette trovare la 'misura' giusta per dar voce alle sensazioni ed emozioni che aveva provate.

Ciò che anzitutto colpisce nell'Inno è la sua struttura, che si articola in due tempi esattamente corrispondenti a quelli del modello kantiano di sublime (al punto che si potrebbe benissimo, in sede didattica, usare l'uno per illustrare l'altro). Il primo tempo è costituito dalla visione del Monte Bianco che svetta nella notte, "most awful Form", al di sopra dei boschi silenziosi e perfora "come un cuneo" (*as with a wedge*) la nera massa d'aria che lo circonda. Superfluo sottolineare le connotazioni burkiane di questa descrizione; burkiane ma ancor più addisoniane, là dove dalla montagna lo sguardo trascorre all'immenso spazio circostante: un infinito nel quale, al di là di ogni percezione dei sensi, le immagini delle cose – e quindi dello stesso Monte Bianco – svaniscono e l'anima, abbandonandosi a quello che altrove Coleridge chiama "sentimento oceanico" (*swimmimng sense*), è colta da vertigine (*entranced*) e può solo prosternarsi in preghiera "adorando l'Invisibile" (*entranced in prayer / I worshipped the Invisible alone*). Anni più tardi, contrapponendo l'architettura gotica (sublime) a quella greca (bella), Coleridge scriverà:

On entering a cathedral, I am filled with devotion and with awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell up into eternity, and the only sensible impression left, is 'that I am nothing'.¹³

Il sentimento (*feeling*) del sublime è dunque, per Coleridge, il sentimento di una perdita di sé, di un dissolversi ovvero (per dirla leopardianamente) di un naufragare dell'Io nel mare dell'infinito. Ma – ecco – è precisamente a questo punto, di fronte a questo (rischio di) naufragio, che l'Io si riprende e torna a sé: "Awake, my heart, awake!". Ed è risvegliandosi che l'Io *può*, allora e non prima, dare inizio al vero e proprio inno al Monte Bianco, alla celebrazione – che occupa il secondo tempo della poesia – dell'intera natura animale e vegetale, organica e inorganica, che lo circonda. Una natura che allo sguardo – e di conseguenza nella voce – dell'Io che la celebra appare

¹² A William Sotheby, 10 settembre 1802: cfr. Griggs (ed.) 1956-71, II 864-65.

¹³ Cfr. Vallins (ed.) 2003, 87.

manifestazione dal divino: “Who *would* be, who *could* be an Atheist in this valley of wonders!”.¹⁴

Evidente, qui, lo scarto da Kant. Se del modello kantiano Coleridge condivide non solo la struttura temporale ma la dinamica del rapporto fra soggetto e natura, diverso è l'esito a cui tale dinamica va incontro. Mentre l'Io kantiano, dopo la vertigine provata di fronte all'immensità e/o potenza della natura, torna a sé recuperandosi in quanto *soggetto razionale e morale*, l'Io di Coleridge si recupera in quanto *soggetto poetico*, istanza enunciatrice dell'Inno che comincia subito dopo il “risveglio”. Non diversamente da quello kantiano, anche l'Io di Coleridge, arretrando al di qua della soglia oltre la quale si annienterebbe nell'Altro da sé, assume una posizione di superiorità nei confronti della natura facendola oggetto della *sua* parola. Ma a differenza dell'Io kantiano, chiuso nell'orgoglioso soggettivismo di chi si sente il detentore di un privilegio esclusivo, l'Io di Coleridge torna immediatamente a rivolgersi alla natura valorizzandola in quanto *simbolo* della “gloria” di Dio. “No object of sense” scrive Coleridge in uno dei frammenti postumi “is symbol it itself; but only as far as I make it a symbol of some Idea”.¹⁵ Lo sguardo che nelle cose della natura – per esempio appunto nel Monte Bianco, sull'immagine della cui regale maestosità l'Inno si chiude – vede altrettante cifre della trascendenza, è lo sguardo di un Io che con la sua immaginazione biblica nutrita delle parole del Salmista trasfigura le “Abiding Things of Nature” nelle vestigia di un “Almighty Spirit” che circola nell'universo intero.

Il sublime di Coleridge è dunque un sublime che da un lato sacralizza la natura e dall'altro presenta un soggetto che affacciandosi su di essa, non già ritraendosi, si sporge sulla trascendenza e vi riconosce – per dirla kantianamente – la propria destinazione soprasensibile.

Rispetto a un simile esito, molto diverso è il sublime di Shelley. Il quale, lui, il Monte Bianco lo aveva visto con i propri occhi. Nel luglio del 1816, in compagnia di Mary Godwin (non ancora sua moglie) e di Claire Clairmont, si era infatti recato a Chamonix ed era rimasto “folgorato” (*staggered*) dalla vista del Monte Bianco, che gli aveva provocato – sono sue parole in una lettera all'amico Peacock – uno “stupore estatico” rasentante “la follia”.¹⁶ È da questa esperienza vissuta che nasce *Mont Blanc. Lines Written in the Vale of Chamouni*, composta da Shelley in quegli stessi giorni e pubblicata

¹⁴ Quasi le stesse parole userà alcuni anni dopo Samuel Glover nella sua *Description of the Valley of Chamouni, in Savoy* (1819): “Atheist! stand here... etc.”. Il passo è riportato in Duffy and Howell (eds.) 2011, 42, che però non rilevano l'eco dell'Inno di Coleridge. Si tratta comunque di un *cliché* che circolava da tempo, per lo meno da quando lo aveva enunciato Thomas Gray visitando la Grande Chartreuse. Cfr. Toynbee and Whibley (eds.) 1935, I 128 (lettera a Richard West, 16 novembre 1739).

¹⁵ Vallins (ed.) 2003, 7.

¹⁶ “[...] a sentiment of exstatic wonder, not unallied to madness”: Jones (ed.) 1964, I 358. Cfr. Shelley 1995, 1062.

l'anno seguente nella *History of a Six Weeks' Tour* stesa a quattro mani con Mary. A questa "radice" biografica si aggiunge però, analogamente a quanto era successo nel caso dell'Inno di Coleridge, una "radice" letteraria¹⁷ costituita proprio da tale Inno, che Shelley verosimilmente conosceva e a cui *replica* con la propria poesia disegnando una diversa e anzi opposta immagine del Monte Bianco.¹⁸

A differenza dell'Inno di Coleridge, che si era aperto su uno scenario naturale, *Mont Blanc* si apre su uno *scenario mentale* che già i primi due versi enunciano chiaramente: "The everlasting universe of things / Flows through the mind, and rolls its rapid waves...".¹⁹ I versi successivi specificano che le "cose" che "scorrono" nella mente di colui che è il soggetto dell'enunciazione, cioè Shelley stesso, sono quelle della natura circostante: boschi e cascate, grotte e strapiombi, fiumi e ruscelli... Fra la mente del poeta e la natura si instaura dunque un rapporto che la seconda stanza definisce "scambio": "an unremitting interchange / With the clear universe of things around". Ora, *interchange* è termine wordsworthiano, ma qui esso rimanda piuttosto alla concezione lockiana della conoscenza, secondo cui la mente è al tempo stesso passiva e attiva nei confronti della realtà esterna, in quanto attraverso i sensi riceve da essa impressioni che poi rielabora autonomamente. Che è precisamente quanto Shelley dice con la metafora fluviale impiegata nella prima stanza e ripresa nella seconda: la mente "porta il suo contributo di acque" al "vasto fiume" delle sensazioni da cui scaturisce la conoscenza. Al di là di questi echi lockiani, tuttavia, ciò che le prime due stanze configurano è piuttosto un *parallelismo* fra mente e natura, parallelismo sottolineato dall'uso delle stesse metafore per designare l'attività di entrambe: la metafora del fiume prima, quella della caverna poi. Come le grotte che si aprono sui fianchi della gola dell'Arve risuonano del rombo delle acque che scendono a valle, così la caverna (platonica) della mente si popola di "ombre" e "fantasmi" del mondo di fuori: *immagini* con cui la fantasia del poeta ri-crea l'universo delle "cose che sono". Le ricrea con un "potere" (*power*) ovvero una "forza" (*strength*) che – ulteriore parallelismo – sono analoghi a (o addirittura gli stessi di?) quelli che pervadono e governano la natura. Non sorprende, quindi, che nella seconda stanza Shelley scriva: "when I gaze on thee [*sc.* la gola dell'Arve] I seem as in a trance sublime and strange / to muse on my own separate fantasy, / My own, my human mind...". *My own separate fantasy*: quanto dire che la natura appare a Shelley il 'doppio' di sé, il riflesso speculare della sua immaginazione. Non diversamente che nell'Inno di Coleridge, la natura diventa un *simbolo* – ma non più di Dio bensì dell'Io del poeta.

¹⁷ Mutuo l'espressione delle due "radici" dalla postfazione di Edoardo Zuccato alla sua edizione di *Mont Blanc* (cfr. Coleridge 1996).

¹⁸ Sintetica ma convincente l'analisi dei due testi condotta da Hall 2008, 102-11. Cfr. anche (ma in una prospettiva molto diversa da quella qui adottata) West 2007, cap. 3.

¹⁹ La differenza dei due *incipit* è rilevata da Hall 2008, 106-7, che nella sua analisi sottolinea l'ottica "solipsistica" di Shelley di contro a quella religiosa di Coleridge.

La distanza che Shelley prende da Coleridge aumenta quando, a partire dalla terza stanza, entra direttamente in scena il Monte Bianco. All'ottica biblica di Coleridge Shelley sostituisce un'ottica laica e materialistica che nello scenario alpino vede una *wilderness* dalle "forme nude e spettrali", un "deserto" di rocce e ghiaccio, torrenti gelati e precipizi orrendi, silenzio e morte... Non ci interessano, qui, le implicazioni/intenzionalità politiche che sottendono una simile visione e che sono state ampiamente discusse dalla critica.²⁰ Ci interessa, invece, il rapporto fra soggetto e natura che da quella visione discende. La *wilderness*, dice Shelley, non è muta bensì ha una voce ("Thou hast a voice, great Mountain..."), una "lingua misteriosa" (*mysterious tongue*) che alla "mente accorta" (*adverting mind*) dello spettatore impartisce una lezione che spazza via "enormi codici di frode e dolore" (*large codes of fraud and woe*) riconciliando l'essere umano con la natura. Quali siano i "codici di frode" (e dolore) a cui Shelley allude, non è difficile capire. Per colui che nei registri degli alberghi di Chamonix si era firmato "Ateo", non può che trattarsi dei codici religiosi/cristiani che a Coleridge avevano ispirato la trasfigurazione del Monte Bianco e la sacralizzazione della Natura. Trasfigurazione e sacralizzazione alle quali Shelley contrappone, attraverso l'immagine del "gran monte" che si erge "remoto e sereno" nella sua inaccessibilità, l'idea – lucreziana – di una Natura sovranamente indifferente alla vita e alla morte e che *proprio perciò* educa gli uomini ad accettare con mite e pacato stoicismo il loro destino. È di questa lezione, "non compresa da tutti" ma solo "dai saggi, dai grandi e dai buoni", che si fa "interprete" il poeta; ed è ancora essa che risuona negli ultimi – enigmatici e dibattutissimi – versi della poesia: "And what were thou [*sc.* Mont Blanc], and earth, and stars, and sea, / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?"

Palese (e polemico) riecheggiamo di un passo di *The Eolian Harp* di Coleridge,²¹ l'*explicit* di *Mont Blanc* si presta a una doppia interpretazione. Da un lato può voler dire: Che cosa sarebbero il Monte Bianco e, per estensione, il cielo il mare e la terra cioè l'universo intero se non ci fosse la mente umana a riempire con l'immaginazione il loro vuoto e a trasformare in parola il loro silenzio? Dall'altro lato, però, quei versi possono anche voler dire: Che cosa sarebbero il Monte Bianco e, per estensione, tutta quanta la natura se il loro silenzio e la loro solitudine fossero un vuoto per l'immaginazione umana – cosa che però *non* sono perché hanno una loro lingua e una loro voce di cui il poeta (lo si è appena visto) è l'interprete. Ora, è chiaro che da queste due interpretazioni discendono due diversi modi di configurare il rapporto fra Soggettività e Natura. Nel primo caso, il Soggetto afferma la propria superiorità sulla Natura in quanto è colui che con la sua immaginazione, vale a dire con la *sua* parola e la *sua* voce,

²⁰ In particolare da Duffy 2005, cap. 3.

²¹ "And what if all of animated nature / Be but organic Harps diversely fram'd, / That tremble into thought, as o'er them sweeps / Plastic and vast, one intellectual breeze, / At once the Soul of each, and God of all?" (vv. 44-48).

conferisce senso a una realtà materiale di per sé muta e inerte (“vuota”).²² Nel secondo caso, il Soggetto – o diciamo pure: il Poeta – si presenta come il decifratore/traduttore della “misteriosa lingua” della *wilderness* e dunque come il mediatore fra la natura e la comunità degli uomini.

A mio avviso, *entrambe* le interpretazioni sono possibili, e lo sono perché in essa si riflette quell’ambivalenza del rapporto fra soggettività e natura che attraversa l’intera produzione di Shelley e che, se da un lato configura il poeta come il ricettore/traduttore/interprete del linguaggio della natura, dall’altro configura la natura come il simbolo (se non la proiezione) dell’Io del poeta – in un gioco di specchi dove è difficile dire chi sia l’originale e chi il riflesso. Conferma di ciò possiamo trovare (ma è solo uno dei tanti esempi possibili) nella sequenza finale dell’*Ode to the West Wind*, dove dapprima l’Io chiede al vento di fare di lui il *suo* strumento, la cassa di risonanza della *sua* voce: “Make me thy lyre...”; ma subito dopo è il vento che deve diventare lo strumento e la cassa di risonanza dell’Io: “Be thou, Spirit Fierce, / My Spirit! Be thou me, impetuous one!” – salvo tornare, da ultimo, alla formulazione iniziale: “Be through my lips to unawakened earth // The trumpet of a prophecy”, dove l’Io è di nuovo portavoce o megafono del vento. In questo scambio continuo di ruoli, chi parla per conto di chi? chi è proiezione di chi?... Questo stesso scambio, d’altra parte, è la riprova di quanto il sublime di Shelley si presenti in una forma ambigua e instabile nella quale è ora la natura ora il soggetto a detenere la posizione di comando. Da un lato, il soggetto si protende verso la natura con una intensità e un desiderio tali che hanno indotto a parlare di una vera e propria “anxiety of deprivation”,²³ di un vuoto che il soggetto cerca di riempire col ‘più di vita’ della natura; ma dall’altro questo protendersi dell’Io verso l’altro da sé si ribalta nel suo contrario: nella riconduzione all’interno dell’Io tutto ciò che sta al di fuori ed è altro da esso. Col risultato, allora, che al sublime di Shelley finisce per addirsi, forse addirittura meglio di quanto non si addica a Wordsworth, la qualifica di *egotistico* che Keats, com’è noto, conìò per il sublime wordsworthiano.

Coleridge, Shelley... E Wordsworth? che ne è del suo sublime? Rispondo cominciando col dire ciò che – a mio parere – il sublime wordsworthiano *non* è, e per far questo userò proprio il testo che viene generalmente considerato il ‘manifesto’ del sublime wordsworthiano, vale a dire il VI libro del *Prelude* e, più precisamente, la

²² Che una simile interpretazione significhi una convergenza fra il sublime di Shelley e quello di Kant è la tesi di Ferguson 1984. Ma proprio il suo saggio dimostra quanto poco kantiano, una volta scontata la superiorità del soggetto, sia il rapporto che l’Io di Shelley intrattiene con la natura. Che il sublime di *Mont Blanc* sia riconducibile a quello di Kant è anche la tesi (diversamente argomentata) di Bode 1997. Per una lettura, invece, che *contrappone* il “vuoto” (*vacancy*) del Monte Bianco ai *clichés* (*the human mind’s imaginings*) che cercano di riempirlo – fra cui anche quelli relativi al “silenzio” e alla “solitudine” delle montagne – si veda Hitt 2005, spec. 157-58. Sulla medesima linea cfr. Economides 2005.

²³ Weiskel 1986, 160.

sequenza in cui Wordsworth rievoca (nel 1805) il viaggio sul continente compiuto una quindicina d'anni prima (1790), quando era ancora studente a Cambridge, insieme a un compagno di studi. Nel poemetto in cui, al ritorno in Inghilterra, aveva descritto quel viaggio (*Descriptive Sketches*, 1793), Wordsworth aveva riservato al Monte Bianco poche ma ammirate parole²⁴ che riecheggiano nei versi tanto di Coleridge quanto di Shelley. Nel VI libro del *Prelude*, invece, dove quello stesso viaggio viene messo in scena una seconda volta, il Monte Bianco è liquidato come l'“immagine senz'anima” (*soulless image*) di qualcosa che ha deluso le aspettative di Wordsworth. Difficile capire il motivo di un simile giudizio, forse dettato da insofferenza nei confronti della popolarità già quasi turistica di cui il Monte Bianco allora godeva, ma forse anche da un dispettoso moto di ritorsione nei confronti dell'Inno di Coleridge, che Wordsworth non aveva apprezzato e su cui anzi si era espresso acidamente definendolo un esempio di “mock sublime”.²⁵ Al posto del Monte Bianco, un altro scenario offre a Wordsworth l'occasione di un'esperienza sublime: quello delle selvagge Gole di Gondo (sorta di Monte Bianco alla rovescia) che mettono in comunicazione il Vallese con l'Italia e che erano allora percorse da una accidentata e pericolosa mulattiera.²⁶ Wordsworth le descrive (vv. 549-72) con accenti non immemori del sublime burkiano (boschi altissimi e rocce a strapiombo, cascate assordanti e turbini di vento, zone di luce alternate a zone di oscurità...) e con un procedimento che ‘congela’ gli elementi del paesaggio trasformandoli in altrettanti emblemi di uno scenario apocalittico. Né solo metaforicamente tale, perché proprio al libro dell'Apocalisse alludono (via Milton)²⁷ gli ultimi versi della sequenza, dove rocce e alberi, acqua e vento, luce e tenebra appaiono “Characters of the great Apocalypse, / The types and symbols of Eternity, / Of first, and last, and midst, and without end” (vv. 570-72). Presentata in tal modo, la natura si trasfigura a cifra del Divino, manifestazione di una “mente” creatrice (*workings of one mind*) che è inequivocabilmente quella di Dio. Siamo, come ognuno vede, sulla falsariga di Coleridge, che non aveva detto nulla di sostanzialmente diverso anche se diversi erano stati gli accenti. È forse questo, ci domandiamo, il sublime wordsworthiano?

La sequenza delle Gole di Gondo è immediatamente preceduta da un'altra sequenza nella quale, interrompendo il racconto del viaggio, Wordsworth eleva un vero e proprio

²⁴ “[...] that mountain's matchless height / That holds no commerce with the summer night. / From age to age throughout his lonely bounds / The crash of ruin fitfully resounds; / Appalling havoc! but serene his brow, / Where daylight lingers on perpetual snow; / Glitter the stars above, and all is black below” (vv. 581-83).

²⁵ Lo ricorda lo stesso Coleridge in una lettera: cfr. Griggs (ed.) 1956-71, IV 974.

²⁶ Solo l'anno dopo (1806) Napoleone vi avrebbe fatto costruire una strada per consentire il passaggio del suo esercito. Che l'intera sequenza esibisca il “tenace sforzo” di Wordsworth di occultare la storia politica del tempo (Napoleone) sotto la natura come fonte di sublime, è la tesi di Liu 1984. Sulla stessa linea cfr. Thomas 1994, spec. 100 sgg.

²⁷ *Paradise Lost*, V.165; cfr. *Apocalisse*, I.11.

inno alla potenza visionaria dell'Immaginazione che, andando al di là del mondo sensibile (*when the light of sense / Goes out*), dischiude quel "mondo [dell']invisibile" che – dice Wordsworth in singolare assonanza con Kant (certo mediato da Coleridge) – è la nostra "dimora" e il nostro "destino" ultraterreno (*with infinitude*). È questa immaginazione che, subito dopo (la consecutività delle due sequenze non lascia dubbi in proposito), proietta le *proprie* 'figure' sullo scenario alpino trasformandolo in una visione apocalittica. Quelli che Wordsworth chiama "tipi e simboli dell'Eterno" non sono infatti altro che il prodotto di una *Fantasy* che, come nella *trance sublime* di Shelley, si leva a guisa di "vapore" (*Like an unfathered vapour*) a "usurpare" (!) la mente del poeta avvolgendola in una "nuvola" (*I was lost in a cloud*) e allucinando la realtà del mondo naturale. Si ripropone perciò la domanda: è *questo* il sublime wordsworthiano? Per una volta tanto, sono d'accordo con quello che scrive Thomas Weiskel nel suo stimolante non meno che fuorviante libro sul sublime romantico: no, non è questa la vera 'grandezza' di Wordsworth, *non è questo il suo sublime*.²⁸ Non lo è perché, se lo fosse, il sublime wordsworthiano non sarebbe altro che un mix di Kant e Coleridge: con la semplice sostituzione, rispetto a Kant, dell'Immaginazione alla Ragione (e alla Legge morale) come accesso al soprasensibile e con la trasvalutazione della natura, esattamente come in Coleridge, a simbolo di una Trascendenza che già qui, nella versione 1805 del *Prelude* ben prima che in quella 1850, ha l'inconfondibile accento del Dio cristiano.²⁹ Invece, se esiste un sublime propriamente *wordsworthiano*, esso è di tutt'altro tipo.

È il sublime che trova la sua più memorabile espressione nei versi di *Tintern Abbey*:

And I have felt
 A presence that disturbs me with the joy
 Of elevated thoughts; a sense sublime
 Of something far more deeply interfused,
 Whose dwelling is the light of setting suns,
 And the round ocean and the living air,
 And the blue sky, and in the mind of man:
 A motion and a spirit, that impels
 All thinking things, all objects of all thought,
 And rolls through all things.

Ecco, *questo* è il vero – grande – sublime wordsworthiano. Non l'apoteosi di un Io che si erge al di sopra della natura vedendo in essa solo la propria immagine (Shelley), né l'inchinarsi dell'immaginazione di fronte a una natura concepita come simbolo della Trascendenza (Coleridge) – e nemmeno, d'altra parte, il dissolversi (leopardiano) dell'io nel "mare" dell'Infinito. Il sublime wordsworthiano è invece l'esperienza *sensibile*

²⁸ Weiskel 1986, 199.

²⁹ Difficile in proposito dar torto a Ulmer 2006.

di una *partecipazione* alla vita della natura: è un trans-fondersi *reciproco* di soggettività e natura, Io e mondo. Quell'espansione della mente che tanti discorsi settecenteschi sul sublime avevano enfatizzato si realizza nel momento in cui il soggetto, attraverso gli organi di senso (la vista e l'udito anzitutto ma non solo), accoglie la natura dentro di sé e al tempo stesso si fa per così dire accogliere dalla natura diventando tutt'uno con essa e riconoscendosi parte di ciò che Coleridge, nella fase panteistica (e dunque wordsworthiana) del suo pensiero, aveva chiamato *one Life*.³⁰ È questa esperienza panica a costituire il "momento [del] sublime": un'esperienza vissuta a livello di *feeling* nel senso più completo (letterale) del termine, cioè a livello di un *sentire* che è al tempo stesso fisico e psichico, percettivo e intuitivo. Percezione delle cose della natura nella loro datità empirica e al tempo stesso intuizione (*intimation*) di "qualcosa" – una "presenza" – che al di sotto o meglio nelle pieghe di tale esserci ricomprende, unificandoli, soggetto e oggetto, uomo e natura.

Dicendo *feeling* anziché *imagination* non ignoro né dimentico che la storia raccontata in quel "*Bildungsroman* dell'immaginazione" che è il *Prelude*³¹ culmina nell'accesso (appunto) all'*Immaginazione* "gloria" della mente umana che non è "a pigione delle forme esterne" (*a mean pensioner / On outward forms*: VI.667-68), cioè della sensibilità, bensì di questa fa la propria "ancella" (*handmaid*) (XIII.240; cfr. XI.273).³² Ma a prescindere da cosa Wordsworth intenda esattamente col termine

³⁰ Cfr. *The Prelude*, II.429-30: "in all things now / I saw one life".

³¹ La definizione è di Engell 1981, 266.

³² La *Bildung* dell'Io poetico di Wordsworth si conclude nella sequenza dell'ascesa al monte Snowdon (Galles), ascesa compiuta da Wordsworth un solo anno dopo il valico delle Alpi ma intenzionalmente posticipata alla fine dell'ultimo libro del *Prelude* (vv. 10-119) e che proprio perciò costituirebbe, a giudizio pressoché unanime della critica, l'epifania suprema del "senso [del] Sublime". La sequenza, notturna, riecheggia tonalità e accenti di quella delle Gole di Gondo, ma in una prospettiva rovesciata: anziché una discesa, il percorso è una salita al termine della quale l'Io del poeta si sente, più che circondato, invaso dallo spettacolo della natura. Nel "grande mare di nebbia" che si stende ai suoi piedi e da cui spuntano le cime di altri monti, Wordsworth scorge un "abisso blu" (*a blue chasm*), una sorta di "sfiatatoio" (*breathing-place*) da cui sale "il rombo di acque, torrenti, flussi / innumerevoli, scroscianti con una sola voce" (*the roar of waters, torrents, streams / Innumerable, roaring with one voice*) e che gli appare il "varco oscuro e profondo" (*[t]he dark deep thoroughfare*) nel quale la Natura ha "posto / l'anima, l'immaginazione del tutto" (*had Nature lodged / The soul, the imagination of the Whole*). Il passo prosegue definendo questo scenario "The perfect image of a mighty mind, / Of one that feeds upon infinity, / That is exalted by an underpresence, / The sense of God, or whatso'er is dim / Or vast in its own being". Che cosa Wordsworth intenda *esattamente* con questi versi, è oggetto di discussione. Lo scenario naturale che vi viene descritto è forse la *metafora* della "mente" del poeta, che riconoscendo in esso l'"immagine" (ovvero, come dirà la versione 1850 del *Prelude*, l'"emblema") del proprio "potere" prende definitiva coscienza di sé, oppure è la manifestazione di una "mente" inscritta nella Natura stessa, una "mente possente" (divina?) che è la "genuina controparte" (*genuine counterpart*) della mente umana? Per la prima interpretazione opta, fra gli altri, J. Wordsworth 2006, spec. 237 sgg. Per la seconda interpretazione – che trovo più convincente – opta invece Ulmer 2006, 266-68, che nella

‘immaginazione’, “tanto ubiquo” sotto la sua penna “quanto nebuloso”,³³ una cosa è certa: il sublime wordsworthiano non è un sublime immaginativo. Se lo fosse, Wordsworth sarebbe Coleridge, il Coleridge di *Kubla Khan*, o magari addirittura Blake. Il suo sublime è invece un “sentimento dell’essere” (*sentiment of Being*) (II.420) che si attiva nella “comunione” fra mente e natura. Anni fa, in uno dei più influenti – e non invecchiati³⁴ – saggi che siano stati scritti sul *Prelude*, Geoffrey Hartman disse che la natura è per Wordsworth ciò che Virgilio è per Dante: la guida a Beatrice, ossia il tramite a un’immaginazione *oltre* la natura e *indipendente* da essa.³⁵ Che tale immaginazione sia il “paradiso” conquistato al termine del viaggio autobiografico narrato nel *Prelude* è indubbio e lo annuncia l’*explicit* del poema definendo la mente umana di “sostanza più divina” delle cose terrestri (*Of substance and of fabric more divine*). Ma l’annuncio rimane pura e semplice enunciazione, una petizione di principio se non addirittura un *wishful thinking*, perché l’immaginazione wordsworthiana torna poi sempre alla natura come unico luogo e sorgente di poesia. Lo riconosce lo stesso Hartman, che però presenta tale ritorno come una sorta di arretramento, di ricaduta dell’Io poetico da Beatrice a Virgilio. Io credo invece che per Wordsworth, per il Wordsworth *poeta* se non per il “filosofo” (e qui faccio mia una famosa distinzione di Matthew Arnold), quel ritorno significa che Beatrice e Virgilio sono – fortunatamente – la stessa persona.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N. 1965. “L’eclissi del ‘sublime’”. *La Stampa* (9 dicembre).

ASHFIELD A., DE BOLLA, P. (eds.). 1996. *The Sublime: A Reader in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

“*mighty mind*” vede la mente creatrice di Dio di cui quella del poeta è (alla maniera di Coleridge) una replica in minore. In ogni caso, comunque si voglia rispondere a quelle domande, il dato saliente è che, a differenza di quanto avviene nella sequenza delle Gole di Gondo, dove l’immaginazione proietta le proprie figure sulla natura anticipando e quindi trasfigurando i dati percettivi, qui l’immaginazione scaturisce dalla percezione stessa della natura e dal sentimento (*feeling*) di una “corrispondenza” (*correspondence*) fra l’anima umana e l’“anima del Tutto”. È questa “corrispondenza” a generare il vero e grande sublime wordsworthiano. Ma essa aveva già trovato espressione, in forma ancor più intensa e limpida, nei versi di *Tintern Abbey* citati sopra.

³³ Heffernan 1966, 389. Cerca di fare chiarezza Engell 1981, cap. 18.

³⁴ Molto meno invecchiato di tanti saggi successivi che hanno preteso ‘superarlo’.

³⁵ Hartman 1971, 48. Le pp. 33-69 (“Synopsis: The Via Naturaliter Negativa”) di questo contributo sono dedicate a un’analisi delle due sequenze del Simplon Pass e di Mount Snowdon che rimane imprescindibile al di là di ogni possibile dissenso.

- BAILLIE, J. 1953. *An Essay on the Sublime*. With an Introduction by S. H. Monk. Los Angeles: The Augustan Reprint Society; [Saggio sul sublime. Trad. it. di S. Turco. Ferrara: Book Editore, 2014; Saggio sul sublime. Trad. it. di A. Gatti. *Studi di estetica* 43 (2015): 1-35].
- BATE, J. 1991. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London and New York: Routledge.
- BODE, C. 1997. "A Kantian Sublime in Shelley". In *1650-1850: Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*. Ed. K. L. Cope: III, 329-58. New York: AMS Press.
- COLERIDGE, S. T. 1996. *Mont Blanc*. A cura di E. Zuccato. Verbania: Tararà.
- DE BOLLA, P. 1989. *The Discourse of the Sublime*. Oxford: Blackwell.
- DUFFY, C. 2005. *Shelley and the Revolutionary Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUFFY, C., HOWELL, P. (eds.). 2011. *Cultures of the Sublime: Selected Readings 1750-1830*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ECONOMIDES, L. 2005. "'Mont Blanc' and the Sublimity of Materiality". *Cultural Critique* 6: 87-114.
- ENGELL, J. 1981. *The Creative Imagination*. Cambridge [MA] and London: Harvard University Press.
- FERGUSON, F. 1984. "Shelley's *Mont Blanc*: What the Mountain Said". In *Romanticism and Language*. Ed. A. Reed: 202-14. Ithaca: Cornell University Press. Trad. it. in M. Brown, V. Fortunati e G. Franci (a cura di). 1987. *La via al sublime. Sei saggi americani*: 131-45. Firenze: Alinea.
- . 1992. *Solitude and the Sublime*. New York and London: Routledge.
- GRIGGS, E. L. (ed.). 1956-71. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, 6 vols. Oxford: Clarendon Press.
- HALL, D. W. 2008. "'From Steep to Steep': Poetic Indebtedness in Coleridge and Shelley". *The Coleridge Bulletin* n. s. 31: 102-11.
- HARTMAN, G. H. 1971. *Wordsworth's Poetry 1787-1814*. New Haven and London: Yale University Press (ed. or. 1964).
- HEFFERNAN, J. A. 1966. "Wordsworth on Imagination: The Emblemizing Power". *PMLA* 8: 389-99.
- HITT, C. 2005. "Shelley's Unwriting of *Mont Blanc*". *Texas Studies in Literature and Language* 47: 139-58.
- JONES, F. L. (ed.). 1964. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- LIU, A. 1984. "Wordsworth: The History in 'Imagination'". *ELH* 51: 505-48.
- . 1989. *Wordsworth: The Sense of History*. Stanford: Stanford University Press.
- McGANN, J. J. 1983. *The Romantic Ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- MICHELLI, G. 2005. "The Early Reception of Kant's Thought in England 1785-1805". In *Kant and His Influence*. Ed. G. MacDonald Ross and T. McWalter: 202-314. London and New York: Continuum.
- SERTOLI, G. 2014. *I due Robinson e altri saggi sulla letteratura inglese del Settecento*. Genova: ECIG.
- SHELLEY, P. B. 1995. *Opere*. A cura di F. Rognoni. Torino: Einaudi.
- THOMAS, K. G. 1994. "Coleridge, Wordsworth and the New Historicism: 'Chamouny; The Hour before Sun-Rise' and Book 6 of *The Prelude*". *Studies in Romanticism* 33: 81-117.
- TOYNBEE, P., WHIBLEY, L. (eds.). 1935. *Correspondence of Thomas Gray*, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- ULMER, W. A. 2006. "The Creative Soul. Simplon Pass to Mount Snowdon". In *William Wordsworth's The Prelude: A Casebook*. Ed. S. Gill: 259-91. Oxford: Oxford University Press.

- VALLINS, D. (ed.). 2003. *Coleridge's Writings*, vol. 5, *On the Sublime*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- WEISKEL, T. 1986. *The Romantic Sublime*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press (ed. or. 1976).
- WEST, S. 2007. *Coleridge and Shelley*. Aldershot: Ashgate.
- WORDSWORTH, J. 2006. "The Image of a Mighty Mind (1805, Book 13)". In *William Wordsworth's The Prelude: A Casebook*. Ed. S. Gill: 225-57. Oxford: Oxford University Press.

JONATHAN POLLOCK

LA RELÈVE MODERNE DU SUBLIME LUCRETIEN

Un symptôme de l'émergence de l'esthétique romantique, et également de l'esthétique comme « science », est la promotion au 18^e siècle de la notion du sublime au détriment de celle du beau. Cette inflexion se fait d'abord sentir en Angleterre : après Hildebrand Jacob, auteur d'un *Comment l'esprit s'élève jusqu'au sublime* en 1735, et David Hume, dont le *Traité de la nature humaine* date de 1739, John Baillie s'y consacre dans un *Essai sur le sublime* en 1747. L'essor de cette notion dans les lettres anglaises et européennes est communément attribué à la remise en circulation d'un texte grec du 1^{er} siècle de notre ère, le traité *Peri hypsous* (« Du sublime »), notamment dans la traduction qu'en fit Boileau en 1674. L'importance de ce traité, attribué à Longin, pour une généalogie du sublime est indéniable, mais il en est un autre, datant, lui, du 1^{er} siècle avant notre ère, dont l'influence s'avère, à notre sens, toute aussi déterminante : le *De rerum natura* de Lucrèce. Grâce à la « réhabilitation » de la doctrine atomiste au 17^e siècle par Pierre Gassendi et les philosophes de la nature, le poème de Lucrèce, longtemps condamné pour son « athéisme », commence à bénéficier d'un regain d'intérêt. En 1650 paraît la première traduction française du *De rerum natura*, due à Michel de Marolles, et, en Angleterre, John Dryden publie une magnifique traduction des passages les plus « enlevés » du poème en 1685. D'ailleurs, bien que Longin ne cite jamais le *De rerum natura*, il n'est pas exclu qu'il s'en soit inspiré, car les deux textes se rejoignent sur plusieurs points. Et chez les penseurs « modernes » du sublime, en premier chef Edmund Burke et Emmanuel Kant, la référence à Lucrèce s'avère parfaitement explicite et d'une importance capitale. Reste à savoir pourquoi ces auteurs font appel à un poète qui justement s'est évertué à trouver des explications rationnelles et « matérialistes » aux phénomènes que ses contemporains jugeaient, sinon divins, du moins passablement « numineux ».

Par-delà les genres (Longin)

Du point de vue de la rhétorique latine, le *De rerum natura* effectue une synthèse hardie des trois principaux styles d'éloquence et de leurs fonctions : le bas, qui vise à prouver ; le moyen ou fleuri, qui vise à charmer ; et le grand, qui vise à susciter les émotions (Kenney 2007). Chez Lucrèce, l'éloquence sert non seulement à persuader et à instruire (*docere*), conformément à son projet didactique d'exposer à ses compatriotes un système philosophique étranger, mais aussi à perturber, à ravir, à « toucher et remuer » (*movere*) : à la *pistis* (« preuve ») il ajoute le *pathos*. Longin décrit le pathétique comme « cet enthousiasme, et cette véhémence naturelle qui touche et qui émeut » (Longin 1995, 82). L'orateur athénien Démosthène, dit-il, possédait « cette force (*deinotès*) et cette véhémence (*dynamis*) » au plus haut degré. Francis Goyet fait remarquer que le terme *deinòtes* renvoie à l'adjectif *deinos*, « terrifiant, extraordinaire, funeste », et au concept rhétorique de *deinòsis*. Dans son *Institution oratoire*, Quintilien traduit *deinòsis* par *indignatio* : elle désigne « un langage qui tend à exaspérer les faits indignes, cruels, odieux » (Longin 1995, 18). L'évocation de la peste d'Athènes et de ses horreurs à la fin du *De rerum natura* en est un exemple insigne.

Longin organise son traité en fonction des « cinq sources principales du Sublime ». Les deux premières — « une certaine Elévation d'esprit, qui nous fait penser heureusement les choses » (Longin 1995, 82), et l'exercice des passions —, correspondent à l'*inventio* des Romains. Les trois autres parties abordent la technique discursive : les figures (*schèmata*) de pensée et de style ; le choix des mots ou des tropes ; et la *synthesis*, l'arrangement des mots pour obtenir la meilleure harmonie. Cela dit, Longin évite soigneusement de cantonner le sublime à des questions de style. Comme le signale Boileau, ce serait plutôt une « aura » du discours, dont l'effet « merveilleux » possède « quelque chose de divin » (Longin 1995, 70). Et en effet Longin allie l'esthétique philosophique des Grecs au sens biblique du sacré, allant jusqu'à citer Moïse : « Dieu dit : que la lumière se fasse, et la lumière se fit » (Longin 1995, 86). Marc Fumaroli parle à cet égard d'une « numinosité dans le discours » qui transcende les mots et les figures par lesquels elle est véhiculée. Pouvant être de nature divine ou profane, elle instaure « une contagion magnétique et irrésistible entre « l'orateur » et « l'auditeur », effaçant les limites du temps et de la distance » (Fumaroli 1986, 37). Et il cite un discours de 1556 dans lequel un certain Paul Manuce subordonne le souci de la représentation à la recherche d'un degré sublime d'éloquence. Capable d'allier le « grand » au « moyen » et au « simple », ce degré sublime résume les trois styles traditionnels, grâce aux dons divins et à la grandeur d'âme de l'orateur : « Longin sert ainsi de garantie à une « rhétorique du génie » [*ingenium*] qui préfigure à long terme l'autonomie de ce que nous appelons « littérature » (Fumaroli 1986, 43-44).

Le chapitre 35 du traité *Peri Hypsous* rejoint le *De rerum natura* sur deux points précis. Longin y célèbre l'excellence de l'esprit humain : « Aussi voyons-nous que le

monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l'esprit de l'homme. Nos pensées vont souvent plus loin que les cieux, et pénètrent au-delà de ces bornes qui environnent et qui terminent toutes choses » (Longin 1995, 125). Ce sont les termes mêmes du premier éloge d'Épicure par Lucrèce : « la vigueur de son esprit triompha, et dehors/ s'élança, bien loin des remparts enflammés du monde./ Il parcourut [ainsi] par la pensée l'univers infini » (Lucrèce 1997, 1. 72-74). La puissance sublime de son intellect permet à Épicure d'embrasser la grandeur sublime de la nature. D'après Longin :

[...] nous n'admirons pas naturellement de petits ruisseaux, [...] mais nous sommes véritablement surpris quand nous regardons le Danube, le Nil, le Rhin, et l'Océan surtout. Nous ne sommes pas fort étonnés de voir une petite flamme [...] mais nous sommes frappés d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquefois dans le ciel [...] : et nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la nature que ces fournaises du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abîmes, *Des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes* (Longin 1995, 125).

Or, comme le remarque James Porter, ces mêmes exemples — le Nil, l'Océan, la foudre, l'Etna — ne se trouvent réunis dans aucun autre texte de l'Antiquité, dans aucune doxographie conservée, à l'exception notable du 6^e chant du *De rerum natura* (Porter 2007, 172).

Le dernier livre du poème de Lucrèce évoque précisément ces phénomènes naturels et épidémiologiques où le commun des mortels voit les signes d'une intervention divine. En en fournissant des explications purement mécaniques, Lucrèce tente de neutraliser la peur qu'inspirent les dieux. Une telle visée devrait avoir pour effet de banaliser ces phénomènes, en montrant qu'ils n'ont rien de sacré, étant le résultat de forces aveugles dont les lois peuvent être formulées par la raison. Et en effet, le but éthique de Lucrèce est de tranquilliser l'esprit de son destinataire en donnant un fondement scientifique au *tétrapharmakos* (« quadruple remède ») d'Épicure : « le dieu n'est pas à craindre ; la mort ne donne pas de souci ; et tandis que le bien est facile à obtenir, le mal est facile à supporter » (Épicure 1994, 5). Comment expliquer alors la haute teneur en sublimité de sa poésie, une sublimité que les auteurs antiques ont été les premiers à lui reconnaître ? Ovide utilise l'adjectif *sublimis* pour caractériser Lucrèce (*Amores*, 1.15.23), et Stace loue à la fois son érudition et son inspiration : « docti furor arduus Lucreti » (Hardie 2007, 121). Pour savoir en quoi au juste consiste le sublime lucrétien, il faudra interroger ces auteurs qui ont choisi d'étayer leurs propres analyses sur le *De rerum natura* : Edmund Burke, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), et Emmanuel Kant, dans son *Critique de la faculté de juger* (1790).

Plaisir et délice (Burke)

À l'instar de David Hume et des empiristes britanniques, Edmund Burke estime que toutes nos idées, y compris nos goûts esthétiques, proviennent de nos impressions et de nos sentiments. Par « impression », Hume et Burke entendent l'effet simple des qualités des choses sur nos sens, par « sentiment » la réflexion de cette impression dans l'âme. Ils reprennent ainsi à leur compte la vieille distinction entre les sensations dites représentatives et la « sensation en tant que la vie s'y sent comme promue ou comme inhibée » (Simha 2004, 17). Et surtout, ils tiennent pour acquis que toute sensation qui se répercute sur la vie de l'être sentant se manifeste comme plaisir ou déplaisir. Aristote n'avait-il pas écrit dans son traité *De l'âme* : « celui qui a la sensation ressent par là même le plaisir et la douleur, l'agréable et le douloureux » (Aristote 1989, 46/414b 4-5) ? Le sentiment ayant reçu cette double détermination (la réflexion d'une impression, une modalité du plaisir), il ne lui manque que d'être constitué en jugement. Hume n'y faillit pas : le jugement de goût tel qu'il le conçoit se résume au sentiment de plaisir occasionné par la réception d'excitations sensorielles (et leur transposition en représentations mentales) chez l'être sentant. Il y a donc beauté lorsque l'objet de mon regard suscite en moi un sentiment de plaisir : c'est ce dernier qui me donne à reconnaître la beauté de l'objet. Par conséquent, « la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple » (Hume 2000, 21).

En tant que modalité du goût esthétique, le sublime est donc essentiellement une *passion*. La source du sublime serait moins à chercher du côté de la puissance rhétorique du verbe que de la manière dont nous en sommes affectés. Lucrèce a beau maîtriser comme nul autre les techniques oratoires du *movere*, de l'*indignatio* et de la *copia* — moyens respectifs de bouleverser, enthousiasmer et remporter son auditoire par une masse irrésistible de mots et d'idées —, il demeure que le sublime est un sentiment avant d'être une technique. Mais cela, Hume l'avait déjà dit. Ce que le jeune Edmund Burke apporte de nouveau à la pensée esthétique est sa façon de problématiser le plaisir, en établissant une distinction qui n'est pas sans rappeler celle faite par Épicure entre le plaisir « catastématique », qui découlerait d'une simple absence de trouble et de douleur, et le plaisir « kinétique », que procurerait le mouvement.

Burke commence par reprendre l'idée aristotélicienne du plaisir mimétique : « dans l'imagination, outre la douleur ou le plaisir suscités par les propriétés de l'objet naturel, un plaisir est éprouvé grâce à la ressemblance entre la copie et le modèle » ; « lorsque deux objets distincts se ressemblent, nous sommes frappés, nous leur prêtons attention, et nous sommes contents » (Burke 1992, 17). Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que des « objets qui, dans la réalité, heurteraient [notre sensibilité] se révèlent être, lorsqu'ils sont intégrés à des représentations tragiques ou à d'autres semblables, la source d'une espèce aiguë de plaisir » (Burke 1992, 41). Cependant Burke se met à

douter que ce plaisir provienne simplement de notre propension instinctive pour les œuvres d'imitation :

Je suis convaincu que nous prenons un vrai plaisir (*delight*), et non le moindre, aux infortunes réelles et aux souffrances d'autrui ; car, quelle que soit la nature manifeste de l'affection, si elle ne nous dispose pas à éviter de tels objets, si au contraire elle nous incite à nous en approcher et à nous en préoccuper, dans ce cas je conçois que nous devons ressentir un délice ou un plaisir de quelque sorte à contempler ces objets (Burke 1992, 42).

On pourrait penser que Burke fait sien le sentiment de Lucrèce au début du 2^e livre de son poème :

Douceur, lorsque les vents soulèvent la mer immense,
d'observer du rivage le dur effort d'autrui,
non que le tourment soit jamais un doux plaisir (*uoluptas*)
mais il nous plaît de voir à quoi nous échappons (Lucrèce 1997, 2. 1-4).

Burke nie pourtant la justesse d'une telle explication : « dans des cas de détresse réelle ou fictive, ce n'est point notre immunité qui provoque notre délice (*delight*) ; du moins je ne puis rien découvrir de semblable dans mon esprit » (Burke 1992, 44). C'en est peut-être une condition nécessaire, mais nullement suffisante. Ce qui amène Burke à énoncer une loi que Kant reprendra par la suite :

Chaque fois que la nature nous a formés en vue d'une certaine fin, la passion qui nous y conduit est accompagnée d'un sentiment de délice ou de plaisir, quel que soit l'objet. Et comme notre Créateur a voulu que nous soyons réunis par un lien de sympathie, il a renforcé ce lien au moyen d'un délice proportionné ; et surtout là où notre sympathie est demandée le plus, dans la détresse d'autrui (Burke 1992, 42-3).

Selon cette manière finaliste de voir les choses, le plaisir accompagne et récompense la réalisation d'une intention (naturelle ou divine) ; il marque la satisfaction d'une tendance, l'obtention d'une fin, en l'occurrence celle de compatir aux souffrances d'autrui. Cependant, le plaisir n'est pas toujours et partout le même. Nous avons choisi de traduire « *delight* » par « délice » parce que Burke en a fait une espèce à part entière. Les passions ressortissant à la douleur et au danger, écrit-il, « sont seulement douloureuses lorsque leurs causes nous affectent directement ; elles sont délicieuses (*delightful*) lorsque nous avons une idée de la douleur et du danger, sans nous trouver réellement dans de telles circonstances ; ce délice, je ne l'appelle pas « plaisir », parce qu'il a trait à la douleur et qu'il est assez différent de toute idée de plaisir positif ». Et Burke de conclure : « Tout ce qui suscite ce délice, je l'appelle *sublime* » (Burke 1992, 47).

La nature du plaisir esthétique n'est point unique : sous les coups de boutoir du jeune Burke, elle se fissure, se différencie et se pluralise. Il y aurait un plaisir propre à la calme contemplation de la beauté, et un autre plus trouble, plus inquiétant, propre à

l'expérience du sublime. Chaque type de plaisir relève ainsi d'une passion distincte : « par *beauté*, je désigne cette qualité ou ces qualités des corps grâce auxquelles ces derniers suscitent de l'amour, ou une passion semblable » (Burke 1992, 83). Il s'agit toutefois d'un amour désintéressé : la satisfaction que procure la contemplation du beau n'est nullement teintée de désir, encore moins de luxure. Quant aux sources du sublime, l'ouvrage de Burke constitue une inflexion durable de la tradition longinienne. Avec la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, le champ du sublime s'étend à des sentiments n'ayant trait ni à la religion (la morale, l'extase), ni à la rhétorique (la puissance du verbe), ni à ce que le spectacle de la nature ou de la vie humaine offre de grandiose, mais plutôt à ce que l'on pourrait considérer comme presque le contraire de tels sentiments :

Tout ce qui est propre, de quelque façon que ce soit, à exciter des idées de douleur et de danger, je veux dire tout ce qui est, de quelque manière que ce soit, terrible, épouvantable, ce qui ne roule que sur des objets terribles, ou qui agit de manière à inspirer la terreur, est une source de *sublime*; c'est-à-dire, qu'il en résulte la plus forte émotion que puisse éprouver l'esprit (Burke 1992, 36).

Mais si l'horreur est « la plus puissante des passions », il est rare que celui qui l'éprouve soit en mesure de l'apprécier. Afin qu'elle se mue en « horreur qui satisfait, sorte de tranquillité mêlée de terreur (*a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror*) » (Burke 1992, 123), le témoin horrifié d'une tempête en mer doit avoir ses deux pieds solidement plantés sur la terre ferme. Le sentiment du sublime est à cette condition-là, car « la passion de la terreur produit toujours le délice quand elle ne presse pas de trop près ».

Le manque de repères, l'absence de limites, l'obscurité, la magnitude, voilà les conditions propres au sublime : « il y a à peine quelque chose qui frappe l'esprit par sa grandeur, qui n'approche pas un peu de l'infini. Rien ne peut produire cet effet, tant que nous pouvons en apercevoir les bornes » (Burke 1992, 58). L'impression d'infini a pour effet de « remplir l'esprit avec cette sorte d'horreur délicate (*delightful horror*), qui constitue l'effet le plus authentique, la preuve la plus sûre du sublime » (Burke 1992, 67). Or, l'expression « *delightful horror* », que Burke emploie ainsi à plusieurs reprises, provient directement du 3^e livre du *De rerum natura*, notamment du passage où Lucrèce fait à nouveau l'éloge d'Épicure :

Dès que ta doctrine (*ratio*) se met à proclamer
la nature des choses conçue par ton esprit divin,
les terreurs de l'âme s'enfuient, les remparts du monde s'écartent,
je vois dans le vide infini s'accomplir toutes choses.
[...]
À ce spectacle une sorte de volupté divine,
un frisson m'envahit, tant la nature est visible,
par ton génie (*ui*) enfin tout entière dévoilée (Lucrèce 1997, 3. 14-30).

Quelle est la source de la « *diuina uoluptas [...]* atque horror » ressentis par le poète : la vue mentale du vide infini ou l'appréhension du schéma rationnel de l'univers ? La fuite des terreurs de l'âme semble indiquer que le sublime lucrétien est moins psycho-physiologique qu'intellectuel, étant plutôt un sentiment ou complexe de sentiments liés à l'exercice de la raison. C'est du moins la leçon qu'Emmanuel Kant en a tirée.

Grandeur et puissance (Kant)

Comme les philosophes empiriques, Kant distingue entre les sensations représentatives (impressions, ou perceptions) et les sensations émotives (sentiments, ou affections) :

Quand j'appelle « sensation » une détermination du sentiment de plaisir ou de déplaisir, le terme signifie tout autre chose que quand j'appelle « sensation » la représentation d'une chose (par les sens, en tant que réceptivité appartenant à la faculté de connaître). Dans ce dernier cas, en effet, la représentation est rapportée à l'objet, alors que dans le premier elle n'est rapportée qu'au sujet, et elle ne sert à aucune connaissance, pas même à celle par laquelle le sujet se *connaît* lui-même (Kant 1985, 133; § 3).

À l'instar des atomistes, il n'hésite pas à donner un fondement corporel aux sentiments :

[...] il est même incontestable que, comme l'affirme Épicure, le *plaisir* et la *douleur* sont en fin de compte d'ordre corporel, peu importe qu'ils prennent naissance dans l'imagination ou dans des représentations de l'entendement, car, sans le sentiment de l'organe corporel, la vie serait la simple conscience de son existence, mais ne serait pas le sentiment du bien-être ou du malaise, c'est-à-dire le sentiment de la stimulation ou de l'inhibition des forces vitales (Kant 1985, 224; § 29).

Ainsi, Kant ne se démarque pas de Burke. Tous les deux estiment que le jugement du goût ne porte pas sur un objet, mais sur l'état d'esprit, le sentiment (de plaisir ou de douleur) éveillé chez le sujet par cet objet. Il est donc un jugement « réfléchissant » : le plaisir esthétique provient de la seule appréhension de la *forme* d'un objet de l'intuition, non rattachée à un concept en vue d'une connaissance déterminée. La représentation se trouve par là rapportée non à l'objet, mais au sujet et le plaisir ne peut rien exprimer d'autre que la convenance de cet objet aux facultés de connaissance mises en jeu.

La différence entre le plaisir dans la sensation et le plaisir procuré par la forme détermine la nature du jugement. Dire que « cette rose est (de parfum) agréable » constitue un jugement esthétique des sens ; seule la déclaration « cette rose est belle » équivaut à un jugement esthétique de goût. Dans le premier cas, nous sommes « intéressés » par la réalité même de la rose (pas de parfum sans objet réel), tandis que « le jugement de goût est [...] indifférent quant à l'existence d'un objet » (Kant 1985, 138; § 5). On pourrait très bien juger de la beauté d'une rose peinte, par exemple ;

aucun désir ne nous précipite vers la fleur en tant qu'elle existe. Tout au contraire : « [...] ne peut juger le beau celui qui est la proie de son penchant ou qui est dominé par un appétit » (Kant 1985, 203; § 28).

Pour Kant, le beau est toujours relatif à « la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ». En revanche, « le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que *l'illimité* sera représenté en lui ou grâce à lui, et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité » (Kant 1985, 182; § 23). Au niveau du sentiment, il convient de distinguer entre la « calme contemplation », qui résulte du libre accord de l'imagination et de l'entendement dans le beau, et l'ébranlement de l'esprit, « la rapide succession de la répulsion et de l'attraction par un même objet », dans le cas du sublime (Kant 1985, 199; § 27). À l'intérieur de la basilique Saint-Pierre de Rome, par exemple, l'imagination éprouve son impuissance à présenter l'idée d'un tout. Au-delà d'une courte séquence, elle n'arrive plus à « comprendre » (rassembler en un tout) l'ensemble des grandeurs qu'elle appréhende successivement : par conséquent, « elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante » (Kant 1985, 192; § 26). Or, pour Kant (comme pour Burke) le sentiment de plaisir dérive toujours de l'accomplissement d'une intention, la réalisation d'une fin. Puisque le sublime suscite une « satisfaction émouvante », la déroute de l'imagination doit avoir une finalité : l'esprit « entend en lui-même la voix de la raison [...] qui exige la totalité, par conséquent la compréhension dans *une* intuition, et réclame une *présentation* pour tous les membres d'une série croissante en continu, sans même exclure de cette exigence l'infini, faisant plutôt de la pensée de l'infini [...] quelque chose d'inévitable » (Carrive 1986, 124). L'esprit atteint ainsi ce qui dépasse toute imagination : l'ensemble des grandeurs comme tout fondamentalement ouvert. Or, d'après Kant, « le simple fait de pouvoir penser l'infini [...] exige dans l'esprit humain une faculté qui soit elle-même suprasensible » (Kant 1985, 195; § 26). L'imagination ayant échoué, c'est la raison qui s'avère capable de comprendre en elle l'infinité.

L'impossibilité de trouver un critère de mesure adapté à l'évaluation esthétique de la grandeur est ainsi compensée par le recours à un critère rationnel qui subsume dans une unité l'infinité de la nature même. Telle est la leçon du « sublime mathématique ». Mais c'est dans l'analyse du « sublime dynamique » que Kant se rapproche le plus de Lucrèce. Pour les épicuriens, l'exposition scientifique de la nature des choses sert en premier lieu à vaincre nos peurs (des dieux, de la mort). On n'éprouve la « *diuina uoluptas* [...] atque horror » qu'une fois dissipées les « terreurs de l'âme ». De même, Kant écrit : « pour la faculté de juger esthétique, la nature ne peut être considérée comme force, donc comme sublime dynamiquement, dans la seule mesure où elle apparaît comme objet de crainte », car « celui qui a peur ne peut porter aucun jugement sur le sublime de la nature [...] » (Kant 1985, 202-3; § 28). Suit une énumération qui se lit comme un résumé du dernier livre du *De rerum natura* :

Le surplomb audacieux de rochers menaçants, des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel et s'avancant parcourues d'éclairs et de fracas, des volcans dans toute leur violence destructrice, des ouragans semant la désolation, l'océan sans limites soulevé en tempête, la chute vertigineuse d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre faculté de résistance à une petitesse insignifiante comparée à leur force. Mais leur spectacle n'en devient que plus attirant dès qu'il est plus effrayant, à la seule condition que nous soyons en sécurité [...].

Suaue, mari magno... Mais de nouveau la question se pose de la cause de la suavité qu'on ressent à la vue d'une tempête en mer. La réponse de Kant rejoint celle qu'il a avancée pour expliquer le sublime mathématique. Le témoin d'une tempête rend bien compte du caractère irrésistible de la force de celle-ci, ainsi que de sa propre impuissance sur le plan physique ; mais il prend aussi conscience de son indépendance par rapport à cette force irrésistible, une indépendance qui n'est nullement le fait de la distance, mais du caractère surnaturel de ce pourquoi il est né. « Notre jugement esthétique ne considère donc pas que la nature est sublime parce qu'elle provoque la crainte, mais parce qu'elle mobilise en nous notre force (qui n'est pas de l'ordre de la nature) », et « parce qu'elle élève l'imagination à la capacité de présenter ces situations où l'esprit peut prendre conscience du caractère véritablement sublime de sa destination, supérieure même à la nature » (Kant 1985, 204; § 28).

Le sublime fait accéder l'esprit à la limite de ce qui l'excède, en lui offrant une présentation sensible de sa destination suprasensible ; il nous fait découvrir en nous-mêmes l'unité de notre être sensible, intelligent et moral.

Ainsi le sentiment du sublime dans la nature est le respect pour notre propre destination, que par une certaine subreption [...] nous témoignons à l'objet, qui nous rend pour ainsi dire "intuitionnable" la supériorité de la destination rationnelle de notre faculté de connaître sur le pouvoir le plus grand de la sensibilité" (Kant 1985, 198; § 27).

De même que, dans l'activité éthique, la raison doit faire violence à la sensibilité, « dans le jugement esthétique sur le sublime, cette violence est représentée comme exercée par l'imagination elle-même en tant qu'instrument de la raison » ; Kant en conclut que « le goût est au fond une faculté d'appréciation de l'incarnation sensible des Idées morales » (Kant 1985, 319; § 60). Il le dit d'une manière encore plus directe dans une lettre datée du 15 octobre 1790 : « sans sentiment moral, il n'y aurait rien pour nous de beau ni de sublime ». Éthique et esthétique sont une seule et même chose.

La notion d'un ordre intelligible distinct de l'ordre de la nature nous éloigne considérablement des épicuriens. Toutefois, Kant retrouve Lucrèce dans ses analyses de la superstition. Pour appréhender la sublimité de la nature, pour goûter la « *diuina uoluptas* [...] atque horror » qu'elle suscite, il faut s'élever au-dessus de la peur provoquée par ses manifestations les plus violentes et ne plus les considérer comme « autant d'éclats de la colère divine » (Kant 1985, 206; § 28). Certes, Kant prend soin de distinguer entre la religion et la superstition — seule cette dernière « provoque dans

l'esprit, non pas la crainte respectueuse du sublime, mais la peur et l'angoisse devant l'être tout-puissant » (Kant 1985, 207; § 28) —, alors que Lucrèce ne fait strictement aucune différence. Néanmoins, la convergence, quoique partielle, demeure frappante. Et n'oublions pas que c'est l'appréhension de l'effort proprement intellectuel prodigué par Épicure afin de découvrir le système (*ratio*) de la nature qui provoque chez Lucrèce le sentiment du sublime. Ainsi Kant (abstraction faite de la différence du statut des idées) :

La disposition où l'esprit doit être pour ressentir ce caractère sublime exige qu'il soit ouvert aux idées ; car c'est précisément dans l'inadéquation de la nature aux idées, donc uniquement dans le fait de les présupposer, et dans l'effort fourni par l'imagination afin de traiter la nature comme un schéma pour elles que réside ce qui effraie la sensibilité mais du même coup l'attire néanmoins : car c'est bien une violence qu'exerce la raison sur la sensibilité dans le seul but d'étendre la sensibilité à la mesure de son propre domaine (pratique), et de lui permettre de regarder vers l'infini qui, pour elle, est un abîme (Kant 1985, 208; § 29).

Grâce aux idées d'Épicure, « je vois dans le vide infini s'accomplir toutes choses » (Lucrèce 1997, 3. 17).

L'attrait du vide

Il existe une différence si frappante entre le poème de Lucrèce, d'une part, et les analyses de Longin, Burke et Kant, d'autre part, que nous l'avons passée sous silence. Il faut en dire un mot en conclusion. Lorsque Kant, par exemple, évoque le sublime de la nature, il se contente d'égrener des exemples ; il n'a pas recours aux prestiges de la poésie afin de faire ressentir à son lecteur ce que de tels phénomènes ont de sublime. Au contraire, il prend pour acquis le fait que le lecteur partage son opinion : le jugement esthétique n'est-il pas universel ? Ce que le texte de Kant contient de proprement sublime n'est pas les descriptions d'une nature en furie (il n'y en a pas), mais la puissance monomaniaque de la pensée elle-même, cette manière qu'elle a de se retourner sur soi afin de débusquer les conditions de possibilité de sa propre activité pensante. Lucrèce, en revanche, parcourt « les lointaines contrées des Muses » (Lucrèce 1997, 4. 1) afin de créer un simulacre verbal du phénomène qu'il décrit.

Les événements atmosphériques et telluriques auxquels il consacre son dernier livre sont des phénomènes évolutifs, dont il s'évertue à suivre les phases. Mais si le poète décrit, le scientifique explique : non content de dépeindre les processus de la nature, Lucrèce débusque les *forces* qui en sont responsables. Le *De rerum natura* nous donne ainsi à éprouver le sublime dynamique au sens propre du terme. Or, ce qui caractérise tous ces phénomènes — qu'ils soient météorologiques, séismiques, volcaniques, magnétiques, voire épidémiologiques —, ou plutôt, ce qui sert à Lucrèce de clef pour les expliquer, c'est le travail du *vide* : non pas le vide comme tel, quoiqu'il s'agisse bien du principe fondamentale de la physique épicurienne, mais le vide en tant que force

d'évidement, de raréfaction, d'excavation, de perforation, d'aspiration, d'atomisation enfin. C'est la trouée du vide qui provoque les secousses telluriques et l'effondrement des villes : « raro cum corpore tellus/ est » (Lucrece 1997, 6. 631-632). Le vide a pour effet de « vidanger » le réel, tout comme le philosophe épicurien s'applique à « vidanger » l'esprit de ses terreurs et de ses illusions. La mort elle-même n'est que l'aboutissement du travail du vide à l'intérieur de l'organisme.

L'idée du vide réunit les deux types de sublime kantien. En tant que « vide infini », il relève du sublime mathématique : « totum uideo per inane geri res » (Lucrece 1997, 3. 17). En tant que force d'évidement à l'œuvre dans les structures atomiques qui composent le monde, il participe du sublime dynamique. Et si Lucrece avait raison ? Si c'était le vide, plus que la magnitude ou la puissance, qui nous fascinait dans les processus sublimes de la nature ? Et si le caractère sublime des vers lucretiens résultait de leur capacité à nous faire appréhender le néant œuvrant au sein de toute chose ? On comprendrait alors l'intérêt que des métaphysiciens de l'envergure de Burke et de Kant portaient à un poème dont l'effort principal est de montrer que tout est de nature physique, le seul « incorporel » étant le vide lui-même.

Admettons un instant que c'est la saisie du vide qui provoque la « *diuina uoluptas* [...] *atque horror* » propres à l'épreuve du sublime. La question se pose à nouveau de pourquoi nous ressentons cet étrange délice. Pour y répondre, ni Burke ni Kant ni même Lucrece ne sont plus d'aucun secours. Nous sortons par conséquent du champ historique de cette étude. Plus près de nous, un auteur s'est penché sur le rapport du vide non pas avec le sentiment du sublime, mais avec la sublimation du désir sexuel. Il s'agit du psychanalyste français Jacques Lacan, dans le septième livre de son séminaire, *L'Éthique de la psychanalyse*.

Le vocable français *rien* provient du latin *res* (« chose »). Les raisons de cette évolution sémantique sont bien connues, ayant trait à la forme de la négation en français, mais il est loisible d'y voir également une justification de l'idée que le *rien* travaille au cœur de toute *res*. Lacan se sert de cette ambiguïté étymologique lorsqu'il tente de conceptualiser la notion freudienne de *das Ding* (« la chose ») en vue de déterminer la condition de possibilité du désir comme tel. Tout désir, écrit-il, s'avère désastreux (*desiderium*) parce qu'il procède en dernière instance de « la Chose », et qu'il est comme aimanté par la Chose, laquelle transparait derrière l'objet du désir. Or, « la Chose est en même temps Non-Chose » (Lacan 1986, 163). En tant que telle, elle est « toujours représentée par un vide » (Lacan 1986, 155).

Ainsi, Lacan innove par rapport à Freud, pour qui le désir dernier, le désir primordial, est le désir de la mère. On connaît la logique freudienne : à l'origine de la vie de tout sujet, il y aurait eu un objet — le corps maternel — susceptible d'apaiser son état de détresse et de donner pleine satisfaction à ses besoins ; toute orientation ultérieure du sujet humain vers un objet serait déterminée par la tendance à retrouver cette expérience originaire de satisfaction. Cependant, remarque Lacan, pour que le

corps de la mère soit constitué en objet satisfaisant, une première séparation d'avec le sujet a dû avoir lieu ; car, « avant la séparation, il n'y a ni sujet, ni objet. C'est la *séparation* qui produit tout à la fois le sujet et l'objet » (Baas 1992, 145). Par conséquent, si l'on suit la pente régressive du désir jusqu'à son dernier terme, au-delà même des retrouvailles mythiques avec l'objet maternel, on est confronté au manque foncier de l'objet, ainsi qu'à son corrélat : la perte du sujet. Vu sous cet angle, le désir dans son essence est désir de rien.

Lacan rapproche ainsi la Chose de la pulsion de mort, cette occulte tendance psychique qui se situe dans un au-delà du principe de plaisir. Dans la théorie freudienne, la pulsion de mort présente deux faces : une « tendance au retour à un état, sinon de repos absolu, du moins d'équilibre universel » (Lacan 1986, 250), étrangement proche de l'ataraxie des épicuriens et de la chute primordiale des atomes dans le vide ; et une volonté de destruction directe, glosée par Lacan comme « Volonté de recommencer à nouveaux frais. Volonté d'Autre-chose, [...] volonté de création à partir de rien » (Lacan 1986, 251). La notion de pulsion de mort serait ainsi une « sublimation créationniste », pour peu que la volonté de faire place nette, de dépasser le cycle de la génération et de la corruption, se prolonge en volonté de recommencer de zéro. Or, il n'y a pas de zéro absolu dans le monde épicurien, ni a fortiori de création *ex nihilo*, la destruction trouvant sa limite absolue au niveau des atomes indestructibles qui constituent les êtres. Néanmoins, un poème qui commence par célébrer le réveil printanier du désir sexuel sous les auspices de Vénus, et qui finit par évoquer le mal radical qui s'empare des corps lors d'une épidémie de peste, aménage en son sein ce vide central qui, selon l'analyse lacanienne de la *sublimation* esthétique, désigne bien la place de la Chose. Sinon, comment expliquer l'acharnement avec lequel Lucrèce tente de nous convaincre de l'inéluctabilité du néant en exposant vingt-neuf preuves de la mortalité de l'âme, et cela au cœur même de son ouvrage (Lucrèce 1997, 3. 417-829) ?

Dans la poésie de Lucrèce, le travail d'évidement hâte la désintégration de tous les composés atomiques qui peuplent le vide. Pour les êtres vivants, ce processus naturel et inexorable a pour conséquence le retour à l'anorganique. Dans la pensée psychanalytique, le vide hante le désir et l'art pour autant que ce dernier représente une sublimation de la sexualité ; par conséquent, le retour à l'anorganique constitue aussi la fin ultime de tout processus désirant. Si, comme le prétendent Burke et Kant, l'accomplissement d'une fin s'accompagne d'un sentiment de délice (le sentiment du sublime), la « *diuina uoluptas* [...] *atque horror* » qui nous saisit à la contemplation du vide signale l'imminence ou la proximité d'une telle fin : non pas une quelconque destination supranaturelle, comme le voulait Kant, mais notre disparition pure et simple en tant que sujet du désir.

ŒUVRES CITEES

- ARISTOTE. 1989. *De l'âme*. Trad. E. Barbotin. Paris : Gallimard.
- BAAS, B. 1992. *Le Désir pur*. Louvain : Peeters.
- BURKE, E. 1992. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.
- CARRIVE, P. 1986. "Le sublime dans l'esthétique de Kant". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 : 71-85.
- ÉPICURE. 1994. *Lettres, Maximes, Sentences*. Trad. J.-F. Balaudé. Paris : Librairie Générale Française.
- FUMAROLI, M. 1986. "Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité 'du sublime' au 16^e et 17^e siècle". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 : 33-51.
- HARDIE, P. 2007. "Lucretius and later Latin literature in antiquity". In *The Cambridge Companion to Lucretius*. Éd. S. Gillespie & P. Hardie : 111-27. Cambridge : Cambridge University Press.
- HUME, D. 2000. "La Norme du goût". In Id., *Essais esthétiques*. Trad. R. Bouveresse. Paris : Flammarion.
- KANT, E. 1985. *Critique de la faculté de juger*. Éd. F. Alquié. Paris : Gallimard.
- KENNEY, E. J. 2007. "Lucretian texture : style, metre and rhetoric in the *De rerum natura*". In *The Cambridge Companion to Lucretius*. Éd. S. Gillespie & P. Hardie : 92-110. Cambridge : Cambridge University Press.
- LACAN, J. 1986. *Le Séminaire, Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Seuil.
- LONGIN. 1995. *Traité du sublime*. Trad. N. Boileau, éd. F. Goyet. Paris : Le Livre de Poche.
- LUCRÈCE. 1997. *De la nature/ De rerum natura*. Trad. J. Kany-Turpin. Paris : Flammarion.
- PORTER, J. 2007. "Lucretius and the sublime". In *The Cambridge Companion to Lucretius*. Éd. S. Gillespie & P. Hardie : 167-85. Cambridge : Cambridge University Press.
- SIMHA, S. 2004. *Le Plaisir*. Paris : Armand Colin.

PIER GIUSEPPE MONATERI

IL SUBLIME DELLA LEGGE

Vi è all'origine dell'attuale modernità politico-giuridica europea un fenomeno di chiara cesura col passato, che è rappresentato, nel dispiegamento di tutta la sua potenza, dalla Rivoluzione francese e dal suo approdo ad una *costituzione* della società civile operata attraverso il Codice di Napoleone.

Senza qui poterci soffermare sugli innumerevoli dettagli storici di una vicenda in realtà molto complessa e articolata, è, infatti, indubbio che l'origine del 'sistema francese' come vero e proprio modello odierno del *Civil Law*, della tradizione che rimonta al diritto romano, costituisce una *frattura* storica dello spazio, del politico, della memoria e del giuridico. Una frattura che ha saputo imporsi come paradigma degli attuali sistemi romanisti della legge, anche al di là dei suoi contenuti concreti, come *forma* di questi ordinamenti: i codici, la riorganizzazione della magistratura, il modo di interpretare la legge, il loro *stile*.

Quale fu, dunque, la reazione degli altri modelli giuridico-politici? La reazione che, dal punto di vista del "sublime", noi dobbiamo qui necessariamente considerare è quella inglese, anche perché essa comportò una compiuta rielaborazione della *ideologia* del *Common Law* come propria auto-rappresentazione. Per di più tale 'rielaborazione ideologica' passò attraverso una raffinata teoria delle fonti e della loro ricostruzione storica con esiti tanto metafisici, quanto estetici. Si tratta di una rielaborazione che fu dovuta in gran parte a Edmund Burke e alla sua teoria dell'evoluzione del diritto; e, perciò, in questo senso ci troviamo di fronte ad una reazione che possiamo definire esplicitamente come *romantica*, e ispirata all'estetica del *sublime*.

Lo stesso Leo Strauss termina il proprio libro su *Diritto naturale e storia* con riferimento a Burke (Strauss 1990, 317 ss.), e su di lui è peraltro incentrata anche l'analisi compiuta da Hayek nel primo volume del suo *Law, Legislation and Liberty* (Hayek 1976, 22). L'attenzione dedicata da Hayek a Burke è per noi di grande rilevanza, se consideriamo che il suo libro è probabilmente l'opera più profonda che è stata dedicata nella seconda metà del Novecento alla comparazione tra il *Common Law* e sistemi di legislazione continentali. Allo stesso modo, e per contrapposizione, diviene allora pregnante considerare il ruolo praticamente *nullo* che gioca invece Burke

nell'opera di Schmitt, per quanto questa sia pur esplicitamente dedicata al "romanticismo politico".

In questi termini Burke si pone come il vero e proprio 'inventore' dell'ideologia moderna del *Common Law*, nella direzione controintuitiva del suo 'romanticismo', cioè della 'cattura del sublime' nella dimensione della legge. Secondo noi è in virtù di essa che, rispetto alla iperbole continentale della luminosa presenza sovrana *nella* legge scritta, si è potuto invece contrapporre la liturgia di una *uncanny presence*, di una presenza *misteriosa* della legge orale, in grado di eccedere anche il lato della pura sovranità politica. Ed è in ciò che i nodi dell'estetico e del giuridico-politico vengono, come si dice, al pettine, come questione della 'morfologia' della legge.

Invero Burke non ha scritto alcuna opera teorica sui principi della politica. Tutte le sue idee sul diritto naturale si trovano esposte in enunciazioni *ad hominem* e si propongono di servire a uno scopo pratico e specifico. Ma, in realtà, egli aderì agli stessi principi per tutta la sua vita (Strauss 1990, 318). Una sola e medesima fede ispirò le sue campagne in favore dei coloni americani, in favore dei cattolici irlandesi, contro Warren Hastings e contro la Rivoluzione francese. Ed è su questi principi, condensati in particolare nel giudizio sulla Rivoluzione, che dobbiamo ora concentrarci.

Infatti, la sua presa di posizione contro la Rivoluzione francese è la più significativa che egli ci abbia lasciato, anche perché *non* segue affatto gli stilemi del pensiero reazionario continentale che, da Donoso Cortés a De Maistre, hanno così profondamente influenzato l'opera di Carl Schmitt. Qui, ovviamente, Burke ci interessa anche e soprattutto perché è l'autore della teoria del Sublime. In questo senso è difficile immaginare un autore al tempo stesso più romantico e più politico di Burke. Ed è, quindi, di straordinaria evidenza notare, come dicevamo, lo scarso rilievo che Schmitt ne dà in *Romanticismo politico*, sebbene quest'opera veda, giustamente, nella Rivoluzione il cardine di ogni raggruppamento di amico e nemico che ha determinato l'essenza della politica europea a partire dal 1789 (Schmitt 1981, 41). Se la politica riceve il proprio contenuto concreto solo dalla polemica concreta, e il raggruppamento avviene in base alla Rivoluzione, naturalmente è da questa che deriva ogni senso compiuto delle posizioni politiche, finché tale meccanismo di raggruppamento permane nella propria efficacia di dislocazione. Orbene, il bersaglio precipuo di Schmitt è Adam Müller, in quanto rappresentante storico dei liberali romantici tedeschi, secondo le linee di una teoria che vede il romanticismo politico come l'ideologia della *classe descudidora*, cioè della borghesia e del parlamentarismo. In questo senso il romanticismo è concepito da Schmitt come 'discussione infinita', adatta ad un mondo 'borghese' incapace di vera decisione, e perciò esso vale come tradimento, occultamento, neutralizzazione e oblio del vero carattere del politico. Con efficace battuta conclusiva, il liberalismo per Schmitt vive nel breve spazio in cui alla domanda 'Cristo o Barabba' è ancora possibile rispondere invocando l'istituzione di una commissione di inchiesta!

In questi termini Burke e Goethe sono analizzati da Schmitt non come figure concrete, ma a loro volta come figure romantiche, cioè come affabulazioni, *tipi* del romanticismo inglese e di quello tedesco. Burke, in particolare, viene visto, nella prima edizione (Schmitt 1981, 93), solo come “connessione storica” tra il *whig* Shaftesbury e il tedesco Adam Müller.

In questo caso disponiamo di uno straordinario documento ‘personale’, e cioè la nota che a tale considerazione lo stesso Schmitt aggiunse nella *seconda* edizione tedesca del suo libro:

Nella prima edizione, non avevo sufficientemente considerato questo fatto [...] l'estetica di Burke è di grande interesse: l'oscurità appare come il segno che contraddistingue la grandezza, la musica è un esempio della *pulchritudo vaga*, la libera bellezza è contrapposta a quella che per esser percepita ha bisogno di un oggetto, eccetera [...].

Nondimeno per Schmitt rimane vero che “gli elementi romantici *non sono decisivi* per le idee politiche di Burke”.

Questa nota è decisamente significativa provenendo da un autore la cui teoria del diritto può sicuramente dirsi ‘abissale’ e il cui interesse per il romanticismo e l'estetica, dal saggio su Nordlicht al libro su Amleto e Ecuba, per non parlare dell'influenza esercitata su Benjamin, può veramente dirsi costante. Ebbene, in fondo, nella prima redazione di *Romanticismo politico* Schmitt *non conosceva* l'estetica di Burke, per poi riconoscere che invece essa è “interessante”. Si noti, peraltro, come l'autore utilizzi una categoria ‘romantica’ per esprimere il proprio apprezzamento, nella misura in cui, come egli stesso ritiene, il romanticismo ha sostituito al canone del bello appunto quello dell'*interessante*. Schmitt riconosce a Burke, in questa seconda edizione, un ruolo decisivo, seppur di passaggio, nell'elaborazione stessa del romanticismo (Schmitt 1981, 167-70). Per Schmitt, il 1799 segna una svolta perchè è “l'anno in cui Schlegel legge Burke”. Comunque il romanticismo politico rimane da condannare perchè *era* rivoluzionario e *divenne* conservatore, per poi *tornare* rivoluzionario nel 1830: questa spiccata attitudine a mutare i contenuti politici non è casuale, ma diretta conseguenza del suo atteggiamento “occasionalistico”. Il romanticismo trasforma l'intero mondo, e quindi anche i fatti politici, in una mera “occasione” per la soggettività dell'io. Il nocciolo del romanticismo è la sua passività e la sua trasformazione del mondo in favola dell'io: “[...] io direi che *come lo gnosticismo in religione*, il romanticismo in politica è parassitario”. Da questa attitudine essenziale nasce il parlamentarismo stesso come discussione infinita, in cui i fatti politici sono degradati a mera *occasione di discussione*.

Invero – per Schmitt – Burke si eleva su alcuni miseri letterati borghesi “come Schlegel e Müller”, perché Burke, a differenza di altri, mantiene il criterio della distinzione che risiede nella presenza o nell'assenza della capacità di decidere, e questo è il principio di ogni energica azione politica. Le radici della sublimità dei romantici, *invece*, stanno nella loro incapacità a prendere decisioni.

Nel sottrarsi alla decisione, si costruiscono un mondo fittizio di antitesi, delle quali si servono come di un'*occasio* [...]. Si è parlato di un loro "dualismo", di loro rapporti con dottrine gnostiche o neoplatoniche: in realtà si tratta soltanto di una mancanza di oggettività, dovuta al loro occasionalismo.

Il gesto di Schmitt è incredibile, in quanto riesce a eccepire Burke fuori della teorica del sublime e del romanticismo politico che costituiscono invece l'essenza stessa dell'opera di Burke. Occorre qui tutta la capacità letteraria e di affabulazione di Schmitt per rendere possibile la sua costruzione e la sua condanna del romanticismo. E forse siamo in presenza di una tipica "ansia dell'influenza", in cui l'autore costruisce sé stesso proprio denegando le maggiori influenze che ha subito. Ciò appare tanto più vero se consideriamo un punto messo in luce da Strauss: Burke avversa i teorici della Rivoluzione francese perché essi *trasformano* un caso di eccezione in una regola di legge, ossia perché essi considerano come normalmente valido ciò che è valido solo nei casi estremi. Questa è precisamente la teoria schmittiana dello stato di eccezione, e Burke condanna esplicitamente la Rivoluzione perché essa *fa del caso estremo il paradigma della legge*, ossia eleva la possibilità remota di una disponibilità rivoluzionaria della legge e del diritto a sua condizione normale. Per Burke, la legge *non* è normalmente disponibile, se non nel caso estremo della rivoluzione. Per lui, a differenza di altri conservatori, la "filosofia francese" non è da condannare perché ha fatto la rivoluzione, ma perché ne ha trasmutato i meccanismi in paradigma della teoria della legge. La "filosofia francese" mina alla base la teoria della legge, perché la rende disponibile anche per la rivoluzione stessa della società, sulla base dei dispositivi dello stato di eccezione. È questa padronanza sulla legge, come possibilità assoluta di disporre politicamente, che crea l'avversione di Burke. Per lui, invece, il popolo è così poco 'il padrone della costituzione', che ne è anzi, la creatura. E qui la polemica con Hobbes diviene esplicita, ed è di estrema rilevanza che questa sia proprio interna al pensiero politico *inglese*. Laddove per Hobbes le uniche leggi in senso proprio sono quelle poste dal sovrano (Hobbes 2014, 237), al contrario per Burke il popolo, o qualunque altro sovrano, non solo non è padrone della propria 'costituzione', ma è ancor meno padrone della legge; la legge non viene esaurita nella volontà del sovrano o nella volontà generale (Strauss 1991, 322 e *riff.*). In sostanza, per Burke (e *quindi* per Hayek), nel mondo del diritto c'è qualcosa che ci governa e che ci trascende e che non possiamo catturare; non è quindi possibile ricostruire compiutamente l'ordine legale della società e non è possibile progettarlo nella sua interezza: noi *ne siamo governati*, più che governarlo. Non è possibile disporre a piacimento della legge, né esserne i padroni.

Inoltre, per Burke, questa possibilità di riprogettare la legge del corpo politico, e di mutare completamente la società, si è verificata in Francia, ma la sua Rivoluzione costituisce una *eccezione*, e *perciò* il ragionamento sullo stato di necessità *non può* costituire un paradigma generale, in virtù proprio di quella trascendenza della costituzione e della legge che non è nella disponibilità degli uomini. Hayek ha chiamato la pretesa di governare per intero la legge come "fallacia del razionalismo costruttivista".

Altrettanto si potrebbe chiamarla, con riferimento a quanto abbiamo detto, come “illusione sovrana” rispetto al governo della legge. In sostanza, lo stato di eccezione non può essere il paradigma della legge, e la storia di Francia non può insegnarci nulla, perchè essa è a sua volta ‘eccezionale’.

Vorrei sostenere che questi passaggi del pensiero di Burke sono legati in modo indissolubile alla sua teoria *estetica* del sublime, tanto quanto, come vedremo, sono strettamente legati alla metafisica giurisdizionale della legge, di cui infatti costituiranno una esplicita difesa *politica*.

Per Burke il sublime *produce* stupore, cioè uno stato d’animo di *sospensione* in cui regna un certo grado di orrore (Burke 1985, 85). Su tale base egli riesce a interpretare la Rivoluzione francese come stato di eccezione, in quanto il sublime costituisce, come categoria estetica, esattamente uno stato di sospensione segnato dal terrifico: “da qui nasce il grande potere del sublime, che lungi dall’essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene [...] e ci spinge innanzi con una forza irresistibile”. Il sublime va oltre la nostra ragione nel modo in cui si manifesta in tale ‘sospensione’ prodotta dal suo oggetto, in quanto in grado di trasmettere nel contempo attrazione e paura. Il giorno è bello, ma la notte è sublime. Il mare calmo è bello, ma la tempesta è sublime, e qui si realizza evidentemente una *sospensione* della ragione, perché essere attratti dalla tempesta non è ragionevole. In sostanza, tutto ciò che è terribile alla vista è pure sublime, poiché è impossibile considerare insignificante o disprezzabile una cosa che può essere pericolosa.

Dal punto di vista della teoria politica, secondo me, qui si ritrova anche una delle ragioni *non* chiarite da Schmitt della potenza iconografica del Leviatano stesso. Come è noto, Hobbes si rifà direttamente al libro di Giobbe nella sua descrizione: “Il diritto di natura con cui Dio regna sugli uomini [...] va derivato non già dal fatto che li ha creati [...] ma da suo *potere irresistibile*” (Hobbes 2014, 291); il che dischiude la via alla sua teologia al tempo stesso naturale e negativa: gli unici attributi che si possono dare a Dio e che sono garantiti dalla ragione naturale sono quelli negativi come *infinito*, *eterno*, *incomprensibile*. In questo passo si ha una fascinazione quasi demonica per il potere irresistibile di Dio nel suo aspetto *illimitato e informe*, che in modo per me evidente anticipa buona parte dell’estetica romantica del sublime. Perciò i governi dispotici, fondati sulla paura, sottraggono il più possibile i loro capi alla vista della moltitudine, cioè li sottraggono alla visibilità della loro forma pubblica, onde il loro potere rimane al tempo stesso tanto più oscuro quanto più reale e terribile.

Come parallelo con l’estetica di Burke si consideri il giudizio che egli dà sulla descrizione della morte in Milton, quale esempio di sublime:

In questa descrizione tutto è oscuro, incerto, confuso, terribile e sublime al massimo grado (Burke 1985, 87).

Il sublime in estetica è proprio ciò che ci governa nella nostra sensibilità al di là e oltre la ragione e che infatti, rispetto al razionalismo, ci porta ad ammirare tanto Dio per il suo potere, quanto la morte o il demonio per la loro oscurità. Il sublime rimanda a quell'oltre ontologico dell'abisso informe, che pur sussiste al di là di ogni oggettivazione, di ogni costituzione ontologica del mondo.

Ciò che trattiene Burke dalla fascinazione per il *terrore* francese, per la Rivoluzione come rimescolamento nell'informe di tutte le vecchie forme, in questo senso come una fine della *morphé* del vecchio mondo e della sua ontologia, è che tale sconvolgimento è *provocato in nome della ragione*. Cioè esso non si presentava, appunto, come un riconoscimento della sublimità del sublime oltre la ragione umana, ma come voluto, e quindi *mostruoso* accadere dei dettami del razionalismo nella sua pretesa ricostruttiva mediante la politica e la legge dell'intera società umana. La Rivoluzione è mostruosa perché non ammira la tempesta come qualcosa che ci governa oltre la nostra volontà, ma perché realizza la tempesta come prodotto di una ragione cartesiana. La Rivoluzione è mostruosa non per i suoi massacri soltanto, ma perché produce questi massacri in nome della Dea Ragione. Questo è il lato di Burke colto da Hayek, e la considerazione che conduce Burke alla sua più importante e compiuta elaborazione politica: la distinzione tra la Rivoluzione inglese del 1688 e quella francese del 1789.

Infatti è molto importante ricordare che, prima delle *considerazioni* di Burke, i liberali inglesi, della cui cerchia egli faceva parte, consideravano con simpatia la Rivoluzione francese, tracciando una esplicita analogia tra gli avvenimenti inglesi di un secolo prima e quelli francesi attuali. Dopotutto i francesi non stavano facendo altro che ciò che gli inglesi avevano già fatto in precedenza. E dopotutto anche gli inglesi avevano tagliato la testa al Re. La teoria dell'analogia tra le due rivoluzioni era quindi naturale per i contemporanei; fu invece Burke a creare la teoria alternativa, che resiste fino ad oggi, e che distingue le due rivoluzioni come assolutamente contrapposte, fondando infine una vera e propria divergenza *sistemologica* tra il *Common Law* e il diritto continentale.

Per Burke, infatti, la Rivoluzione francese ha un carattere *unico*:

La Rivoluzione attuale in Francia sembra a me [...] avere una [...] scarsa somiglianza o analogia con qualsiasi altra di quelle che si sono avute in Europa [...]. Questa è una rivoluzione *di dottrina* e di dogma teorico. Essa ha una grandissima rassomiglianza con quei mutamenti che sono stati operati sul terreno religioso, mutamenti in cui lo spirito di proselitismo assume una parte essenziale.

Tuttavia “questo spirito di fazione politica generalizzata”, questa “tutta armata dottrina”, “non si accompagna alla religione”, anzi è nel fatto atea; il “dogma teorico” che guida la Rivoluzione francese è puramente politico. Ma poiché quella Rivoluzione estende il potere della politica fin nel campo religioso, ed “anzi fino alla costituzione stessa dello spirito umano”, essa è la prima “rivoluzione *totale*”: è “la prima rivoluzione filosofica”.

Come si vede, l'intreccio di idee si fa qui irto, ma rimane dopo tutto chiaro. La Rivoluzione francese è una rivoluzione politica, che tuttavia non è meramente politica, nel senso che estende il concetto stesso di politica su basi filosofiche fino al proselitismo religioso del proprio credo politico, condotto in nome della ragione, e pertanto come rivoluzione filosofica, che mira a ricostituire lo stesso spirito umano. Nulla di tutto ciò è rintracciabile nelle altre rivoluzioni, e tanto meno in quella inglese. È importante notare che ai suoi esordi Burke non condannò affatto la Rivoluzione. In una lettera del 9 agosto 1789 egli non sapeva ancora “se condannare o applaudire” la lotta della Francia per la Libertà, vedendo in essa qualcosa di “paradossale e misterioso”. Una notazione, questa, di grande rilievo venendo espressa dall'autore del *sublime*. Ma il 10 ottobre dello stesso anno, dopo la reclusione di Luigi XVI alle Tuileries da parte della folla, egli scrisse al figlio Richard nei termini della *dissoluzione* in Francia di tutti gli elementi della società umana, che produce un “mondo di mostri”, dove Mirabeau presiede come il “Grande Anarchico”, mentre il Grande Monarca è ridotto ad una figura ridicola e pietosa. Il lessico rimanda al sublime – i mostri, il Grande Anarchico – ma il tono è già di aperta riprovazione. La sua prima condanna pubblica è del 7 novembre 1790, in risposta a due discorsi elogiativi della Rivoluzione di Pitt e di Fox, entrambi primi ministri di Gran Bretagna:

I francesi hanno dimostrato di essere i più abili architetti di rovina al mondo. In uno spazio di tempo brevissimo essi hanno completamente gettato a terra la loro monarchia, la loro chiesa, la loro nobiltà, la loro legge, la loro ricchezza, il loro esercito, la loro marina, il loro commercio, le loro arti e le loro industrie [...] spargendo il pericolo di una imitazione degli eccessi di una democrazia [...] feroce, sanguinaria e tirannica [*ferocious, bloody and tyrannical democracy*] (cit. in Clark 2001, 66-67).

Sarà proprio in relazione ai dibattiti della *Revolution Society*, costituita in Inghilterra per celebrare la Rivoluzione del 1688, che Burke finirà per approntare le proprie *Riflessioni* (cfr. Dreyer 1978), la cui tesi centrale è quella di tracciare *non* un parallelo, ma una *opposizione* tra la Rivoluzione inglese del 1688 e quella francese del 1789, e una netta opposizione tra la ‘metafisica astratta’ dei diritti dell’uomo, e la ‘tradizione storica’ concreta del Common Law. La Rivoluzione inglese fu fatta *per preservare* le antiche leggi e libertà inglesi, e l'*ancient constitution* del suo governo, come una sicurezza per le leggi e la libertà. Per Burke

la stessa idea della “costruzione” di un governo completamente nuovo [*fabrication of a new government*] è sufficiente a riempirci di *disgusto e orrore*. Ciò che noi desideriamo non è questa nuova edificazione, ma di *ereditare* dai nostri padri. Nel “corpo” *originale* di questa eredità noi abbiamo fatto attenzione di non inoculare alcun nuovo e alieno innesto nocivo. La nostra più antica riforma è stata la Magna Charta, e avete visto come Sir Edward Coke, quel grande oracolo della legge [*that great oracle of the law*], e tutti gli altri grandi uomini fino a Blackstone si siano industriati di provare il *pedigree* delle nostre libertà. Essi hanno dimostrato come anche le carte più antiche non fossero che la *riaffermazione* di una legge del regno ancora più antica, in base alla quale i sudditi

hanno potuto dire al loro re che essi avevano *ereditato* le loro libertà, *non* come astratti principi dei “diritti dell’uomo”, ma in quanto *diritti degli Inglesi*.

Mai la storia è stata così eloquentemente difesa contro la ragione, né mai il particolarismo giuridico ha ricevuto una formulazione più poetica – specie, dato che l’unico argomento è quello di fare come i propri padri e che è un assurdo pensare ad uno *jus novum*. In fondo, c’è una buffa corrispondenza teologico-politica tra il discorso di Burke contro i francesi e la condanna di Marco Aurelio contro i cristiani: non si fanno religioni nuove, si ereditano.

La compiuta elaborazione attuale di questo pensiero è stata data da Hayek in un modo che la coniuga ancora direttamente con la teoria del sublime. Nel discorso di Burke è rintracciabile questa idea: che nel campo della legge, come in altri, come in quello del linguaggio, e così via, *noi siamo dominati* da modelli culturali che ci governano, molto più di quanto siamo noi stessi in grado di governarli. Nessuna singolarmente, o nessun singolo gruppo di menti, può pensare di dominare ordini così complessi come il diritto e la lingua; cercare di farlo è una fallacia, una fallacia ‘costruttivistica’. Questo fenomeno dell’*essere governati* da qualcosa che non si controlla è proprio quello del sublime. Il mare in tempesta è pericoloso, ma è sublime, conquista e affascina, soggioga, così come la notte rispetto al giorno. Costituisce qualcosa che ci governa in un modo che va oltre le capacità ricostruttive della ragione. In questo senso esiste un ‘sublime della legge’, che consiste proprio nella sua *eccedenza* rispetto alle nostre capacità di controllarla. La legge scritta può essere bella, ma la legge orale è, ovviamente, sublime.

Qui veramente abbiamo una inversione completa rispetto all’iperbole sovrana: non è possibile realizzare il metafisico della legge nell’ontologico della legislazione. La legge rimane incatturabile, necessita di oracoli, e anche questi ultimi possono solo darne formulazioni parziali e fallibili. Siamo governati da qualcosa che ci eccede a tal punto da essere in parte ineffabile, tant’è che il tentativo della ragione di dominarlo suscita in noi innanzitutto una reazione *estetica*, “disgusto e orrore”, che fonda un giudizio politico. Ciò che hanno fatto i francesi è qualcosa che non si può, non si deve fare, e che non ha nulla a che vedere con ciò che fecero gli inglesi. La ragione nel campo della legge provoca ‘mostri’, mentre nella descrizione della costituzione inglese tutto diventa romantico; proprio il romantico del *long ago and far away*: anche le più vecchie carte non sono che riasserzioni di una legge ancora più vecchia, nello sapersi abissale dell’origine prima dell’origine.

Si staglia con nettezza uno *shapeless* ontologico della legge che richiede degli oracoli per la sua liturgia, dove la sua sublimità abissale, metafisica e storica, è la segnatura precisa della sua legittimità intoccabile. Romanticamente, peraltro, essa non è dislocabile a piacimento, ma appartiene a un luogo preciso: l’Inghilterra. I diritti non sono degli uomini, ma degli inglesi. La continuità di pensiero fra questo discorso e i ‘governi gotici’ di Blackstone è totale. La rivoluzione in questo modo non può costituire

un paradigma di governo. Essa è qui eccepita, in quanto Rivoluzione *francese*, fuori del paradigma stesso delle rivoluzioni: è un evento unico, perciò irripetibile; catastrofico, *non* sublime, ma puramente orripilante. Infatti il suo “terrore” è voluto dalla ragione: questo è il punto per cui esso non è sublime, mentre sublimi sono le forze della storia che riconosciamo superare la nostra stessa ragione, lo spirito storico, impersonale e non direzionabile del Common Law.

Si noti la enorme differenza teorica per cui Schmitt, che condivide in realtà una simile visione ‘abissale’ del politico e della legge, fa dello stato di eccezione una teoria generale, mentre Burke lo ‘eccepisce’ al di fuori di ogni possibilità paradigmatica, e peraltro lo localizza nella sola Francia, dislocando il Common Law e l’Inghilterra in un altro spazio e in un’altra storia, per cui non è possibile alcun parallelismo.

Sul punto però aveva proprio ragione Schmitt nel dire che la vera questione non è la vecchia metafisica del Dio trascendente, ma chi assume, nella prassi storica, le funzioni che erano state di Dio (Schmitt 1981, 94): il problema è chi succede a Dio. Rispetto al sovrano territoriale di tipo continentale, sia esso il monarca o il popolo, che Burke stesso definisce come ‘meramente politico’, si staglia un religioso della legge amministrato dalla liturgia dei suoi oracoli.

BIBLIOGRAFIA

- BURKE, E. 1985. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. Palermo: Aesthetica.
- CLARK, J.C.D. 2001. *Edmund Burke: Reflections on the Revolution in France: a Critical Edition*. Stanford: Stanford University Press.
- DREYER, F. 1978. “The Genesis of Burke’s Reflections”. *The Journal of Modern History* 50/3: 462-79.
- HAYEK, F. 1976. *Law, Legislation, and Liberty*. Vol. I. Chicago: University of Chicago Press.
- HOBBS, T. 2014. *Leviatano*. Roma-Bari: Laterza.
- SCHMITT, C. 1981. *Romanticismo politico*. Milano: Giuffrè.
- STRAUSS, L. 1990. *Diritto naturale e storia*. Genova: Il Melangolo.

ROBERTO GILODI

IL SUBLIME FRA ANTROPOLOGIA E METAFISICA NELLA GERMANIA DI FINE SETTECENTO

Chi si addentra nella questione del sublime s'imbatte da subito in una dicotomia che a ben vedere segna l'identità stessa della *poiesis* fin dalle sue più remote origini: il rapporto conflittuale tra arte e natura.

Prendo il suo celebre trattato, Longino pone la domanda fondamentale: "Questo dobbiamo chiederci all'inizio, se esista un'arte del sublime o della passione". La risposta che l'autore si dà è che l'opera della natura non viene 'svilita' dalla *techne*, ma al contrario viene potenziata. La natura non procede a caso, essa è metodo e perciò richiede una 'conoscenza tecnica' che le dia dei "punti di appoggio" perché non sia "lasciata in balia di un puro slancio e di un'incolta audacia" (Dionigi Longino 1988, 109; cap. I, 2).

A chi "sostiene che un'alta genialità sia un dono di natura, non insegnabile, e che l'unica arte sia l'esserne dotati sin dalla nascita", Pseudo-Longino obietta che il genio ha bisogno della forma per esprimersi, e la forma è costruzione attenta e calcolata.

Se la bellezza è proporzione, armonia, consonanza, il genio che vuole realizzarla, ossia renderla reale, deve convogliare le sue doti innate, la sua energia creatrice, tutta la gamma dei suoi sentimenti nella misura stabile della parola. Dalle oscillazioni vertiginose della sua *Stimmung* il poeta prende congedo sottomettendo la sua ispirazione alla *ratio* compositiva che muta il caos in ordine.

La bellezza, come ci ha ricordato Leo Spitzer, è inscritta fin dalla scuola pitagorica nella storia semantica dell'idea di armonia (Spitzer 2006). E nel *Timeo* (46d) leggiamo: "L'armonia, poi, avendo movimenti affini ai cicli dell'anima che sono in noi, a chi si giovi con intelligenza delle Muse non sembrerà data per un piacere irrazionale, come ora si crede che sia la sua utilità, ma risulterà data come alleata per ridurre all'ordine e all'accordo con se stesso il ciclo dell'anima che in noi si fosse fatto discordante" (Platone 1991, 1374).

È lecito supporre che da questa convinzione derivi il fatto che il concetto di sublime sia stato pensato, nella nostra tradizione culturale, insieme a quello di bellezza.

La storia di tale relazione è intessuta di aspetti che ci portano direttamente al cuore del problema e che, come cercherò di dimostrare, saranno la chiave per capire come il concetto di sublime si ancori nella discussione antropologica della seconda metà del Settecento tedesco e nei suoi successivi sviluppi proromantici.

In breve, i problemi su cui vorrei richiamare l'attenzione si lasciano riassumere nelle seguenti quattro domande:

1. Che rapporto esiste tra bellezza e sublime?
2. Come si trasforma il concetto di sublime tra Sei e Settecento?
3. Come nasce un'idea di fisiologia del sublime?
4. Come avviene la transizione dal sublime della tradizione classicistica a quello romantico e quali ne sono gli esiti nella tarda Modernità?

Il sublime e la bellezza

La tradizione ci dice che quando si affaccia la prima definizione concettuale del sublime e la sua prima trattazione esaustiva – nel già citato trattato dello Pseudo-Longino – il sublime è definito come un effetto retorico dovuto a una disposizione delle parole tale da provocare nell'ascoltatore una sensazione di sorpresa, di discontinuità rispetto alla sua normale percezione del mondo e soprattutto rispetto alla sua abituale traduzione del mondo esperito in parole.

Le cause del sentimento del sublime sono “l'aspirazione ad alti pensieri” e la “passione” (Dionigi Longino 1988, 116-17, cap. VIII): l'una esprime il desiderio di superare i limiti dell'immaginazione intellettuale, l'altra dice dello stato fisico che accompagna tale aspirazione. “Nulla dà grandezza alla parola quanto una nobile passione espressa al momento opportuno, la quale spira con divino trasporto, mossa come da una frenesia e da un soffio profetico e che -si potrebbe dire- riempie gli scritti di un'ispirazione apollinea” (*ibid.*, 117).

Ciò che importa subito notare è che entrambe queste cause, l'elevazione intellettuale e la “nobile passione”, sono all'interno di un circuito espressivo che privilegia il dominio razionale, la compostezza, la misura apollinea.

Nondimeno la tensione verso l'*hypsos*, la sommità, il punto culminante dell'elevazione dello spirito è possibile solo se si attiva uno stato emotivo di particolare intensità che consenta il superamento del limite. Nell'ordinaria percezione del mondo e nell'economia delle vite normali non si accende il desiderio di trascendenza; per questo il sublime non è alla portata di tutti, ma solo degli animi che inclinano verso l'elevazione

spirituale.¹ Perché l'*hypsos* è in definitiva un punto sommitale di natura morale e insieme conoscitiva, che tuttavia per essere raggiunto richiede uno slancio vitale, ossia una sorta di potente eccitazione sentimentale.

Nella prospettiva retorico-razionalistica di Longino il “nobile slancio” e il controllo, l’elevazione verso il mondo divino e la misurabilità dell’orizzonte celeste disegnano l’anima eternamente dicotomica di questa idea di sublime che non vuole e non sa abbandonare la solarità della forma apollinea per concedersi alla dismisura di Dioniso e alle sue infinite epifanie.

Questo stato d’eccezione dello spirito si accompagna a un uso particolare della parola, a un suo modo insolito e inatteso di disporsi all’interno dell’opera scritta oppure nell’espressione orale come nel caso di un discorso o di un’orazione.

Rispetto alle regole della retorica, che privilegiano la misura, l’equilibrio e la verisimiglianza, ossia la corrispondenza tra la parola (proferita o scritta) e la cosa detta, il sublime costruisce però una strategia retorica della dismisura, eversiva rispetto alle modalità consuete: per condurre l’ascoltatore a uno stato di “gioia”, “commozione” e “elevazione” è necessario forzare le rigide norme della tradizione retorica rimanendo tuttavia entro il suo quadro normativo.

Ciò che così si produce non è diverso dal *meraviglioso* come ci viene presentato nella *Poetica* di Aristotele (1460a): un qualcosa di straordinario ma che è bene non travalichi i limiti del *verisimile*. Un auspicio che in realtà non si realizza; infatti, sebbene “l’irrazionale” sia “la matrice fondamentale del meraviglioso”, nondimeno i poeti, sia quelli epici sia quelli tragici, vi ricorrono spesso poiché “il meraviglioso è piacevole, e la prova è che raccontando tutti fanno aggiunte di questo tipo con l’intento di arrecare piacere” (Aristotele 1998, 57).

Il sublime, ci dice lo Pseudo-Longino, ha origine da un “ordine *disordinato*”. È dunque in bilico tra le marche identificative della bellezza da un lato, ossia la misura, la simmetria, l’ordine, l’accordo delle parti, la proporzione, e quelle della dismisura, l’eccesso, la disarmonia dall’altro.

Da queste osservazioni possiamo azzardare una prima conclusione, sia pure provvisoria.

Nella tradizione antica, per lo meno in quella che si riconosce nella superiorità della forma, il sublime non è un mero stato emotivo provocato dalla vista di un evento o di una situazione della natura ma ha a che fare con:

(a) una particolare *techne*, ovvero con la retorica – l’arte della disposizione delle parole che consente di imitare la natura e raggiungere un effetto di persuasione sul pubblico;

¹ Scrive lo Pseudo-Longino: “Tuttavia essendo la prima fonte del sublime, cioè la naturale magnanimità, a giocare il ruolo più importante rispetto alle altre, è anche in questo caso necessario – pur trattandosi di una dote innata più che acquisibile – che gli animi siano il più possibile educati alla grandezza e – in un certo senso – resi gravidi di un nobile slancio” (*ibid.*, 118; cap. IX).

(b) una *physis*, le passioni dell'anima e la predisposizione dell'uomo a superare i limiti entro cui si svolge la sua vita e la sua percezione del mondo.

Gli "alti pensieri" verso cui inclina l'anima nobile di chi tende al sublime sono il frutto di una combinazione di *physis* e *logos*.

Questa modalità espressiva, che potremmo chiamare una forma di 'domesticazione' retorica degli impulsi dell'uomo verso gli eccessi dell'immaginazione e della passione, contiene lo stesso fondamento aporetico di cui si diceva più sopra: e lo si coglie bene nell'espressione dell'"ordine disordinato".

Il sublime come strategia retorica nasce dunque da una sfida: quella di una *imitatio naturae* spinta ai suoi estremi limiti, ossia ai limiti a cui può giungere l'artificio. L'esempio citato dallo Pseudo-Longino è l'arte di Demostene, in cui prevale un uso del tutto particolare delle due figure dell'*anafora* e dell'*asindeto*, ossia della ritmata cadenza delle parole a inizio frase e dell'elencazione dei termini senza l'uso di congiunzioni. Nel *Contro Midia* – osserva l'autore – Demostene "salva in pieno la natura delle anafore e degli asindeti per mezzo di una costante variazione. Così in lui l'ordine ha disordine, e – di rimando – il disordine racchiude un certo ordine" (Dionigi Longino 1988, 140; cap. XX).

Questo punto di mediazione estrema tra natura e *techne* è una prerogativa degli antichi e resisterà come modello anche laddove – si pensi all'età che farà i conti con il pensiero estetico di Winckelmann, per esempio a Friedrich Schlegel nella sua fase giovanile – si presenterà la necessità di ripensare radicalmente la funzione dell'arte, e segnatamente della letteratura, come *imitatio naturae*.

Ma c'è un ulteriore punto in questa citazione che vale la pena di sottolineare, perché ripresenta con grande evidenza l'aporia del sublime: il "disordine ordinato" e l'"ordine disordinato". La tensione che si crea tra questi due poli della vicenda culturale antica investe la questione del sublime di una valenza che trascende l'occasione retorica del suo impiego. La *concordia discors* non si limita a dare forma al discorso, ma diviene il *topos* di una lettura polarizzata del mondo, le cui tracce non saranno solo letterarie ma visibili nell'intero spettro del pensiero estetico che dall'antichità giunge fino alla *Goethezeit* e al Romanticismo di Jena.

Al centro di questo campo di forze oppostive sta l'idea che la bellezza dell'arte è il frutto dell'imitazione dell'artista e tale risultato ha un fondamento senza il quale non potrebbe prodursi. Questo fondamento è la Natura, la quale, in virtù della sua essenza razionale, consente alla *techne* dell'artista di rappresentarla come 'natura bella'.

Ma cosa succede quando la natura si presenta come eccesso, come realtà incommensurabile, come natura sublime che provoca la vertigine dell'io?

Quali accorgimenti devono essere messi in opera dall'artista per rappresentare una natura siffatta entro i limiti di una rappresentazione ordinata, entro gli schemi espressivi previsti dalla retorica e dall'arte della rappresentazione mediante le parole?

Intorno a tale domanda ruota il trattato dello Pseudo-Longino, e sarà questa, a partire dal Rinascimento, la vera sfida di ogni arte che si misuri con la potenza destabilizzante di una natura sottratta al controllo razionale.

Il sublime nella Modernità

Nello smottamento generale delle certezze che le rivoluzioni del Seicento – quella scientifica anzitutto – mettono in moto, si impone un convincimento che sarà ricco di futuro: la domesticazione retorica del sublime richiede un soggetto – l'artista – in grado di imbrigliare razionalmente lo scatenamento delle forze naturali.

Quest'opera di contenimento della potenza della natura attraverso la parola raggiungerà il suo massimo grado di perfezione nell'utopia classicista dello “stile semplice”, il cui più noto e autorevole interprete è Boileau. L'enfasi sulla semplicità, ossia su una delle marche distintive del classicismo francese, suscita il sospetto di un'opzione reattiva in forma di utopia poetica rispetto a un mondo la cui ‘leggibilità’ si era fatta assai complessa. Ma è altrettanto plausibile l'idea che l'abito della dissimulazione, onesta o meno che fosse, richiedesse al mondo della *polis* aristocratica di nascondere la complessità dell'artefatto. L'invenzione, la disposizione, l'esercizio della tecnica dovevano essere celate dietro un'apparenza naturale, espressione di uno stato di serena necessità, di un prodotto della *natura naturans*, come tale aliena alla progettualità umana.

In poesia la scommessa del classicismo francese del XVII secolo consisteva nell'abilità del poeta di dissimulare a tal punto l'artificio da far sembrare semplicità e naturalezza ciò che invece era frutto di una complessa strategia di costruzione poetica e retorica; il sublime, da questa prospettiva letteraria, era l'esito di un processo di elaborazione della parola poetica che approdava allo “stile semplice”, ritenuto da Boileau assai più efficace dell' “audacia” e dell' “ardimento” del linguaggio di cui parla nel suo trattato lo Pseudo-Longino. Trattato di cui per altro Boileau è il traduttore e di cui si sente il massimo interprete e divulgatore. Il fatto poi che la traduzione francese del trattato medesimo a opera di Boileau sia stata pubblicata insieme all'*Art poétique*, il vero e proprio manifesto del classicismo francese, spiega bene il tipo di contestualizzazione in cui Boileau inserisce il tema del sublime.

Il *bello* e il *sublime* sono in altre parole due facce di una stessa poetica dell'*ordine*, del *decoro* e di una natura dominata razionalmente mediante la *techne* del poeta.

Alle soglie del Settecento dunque l'*imitatio naturae* non solo non recede rassegnata e impotente dinanzi alla dismisura e alla forza incontrollata della natura, ma afferma con gesto prometeico l'abilità del poeta di controllarne gli effetti e di dare espressione al *pathos* e all'immaginazione, al terrore e alla passione entusiastica.

Questo Artista-Prometeo autoincatenato nei vincoli della forma espressiva, che vive tale impedimento come una sorta di liberazione dall'onda perturbante della visione naturale dell'eccesso, inizia così un lento processo di disincantamento rispetto ai suoi

mezzi espressivi. Un disincantamento che segue di pari passo le modificazioni a cui il concetto di natura andrà incontro nel corso del Settecento. Delle aporie che si palesano in questa fase di profonda trasformazione ha offerto una magistrale ricostruzione Giuseppe Sertoli nel saggio che introduce la sua edizione italiana del libro di Edmund Burke (Burke 1985).

Non è possibile in questa sede entrare nel dettaglio di questa transizione. Mi limiterò ad una osservazione che mette bene in luce la differenza di paradigma che segna il passaggio dall'umanesimo classicista a quello scientifico. Con le parole di Sertoli: "Che fonte del sublime possa anche essere la natura era stato accennato solo di sfuggita da Longino (XXXV, 4) ed era rimasto estraneo a Boileau. Classicamente-umanisticamente, per entrambi erano i nobili pensieri e sentimenti degli uomini, e le forme nelle quali essi si esprimono, a elevare e rapire l'animo. [...] E Johnson ripeterà: un filo d'erba è solo un filo d'erba, e non gli alberi ma gli uomini, i loro costumi, devono costituire oggetto di studio: 'siamo perpetui moralisti e solo occasionalmente geometri'. Viceversa (e malgrado Johnson), proprio la natura diventa, in Inghilterra, la fonte principale del sublime, e la causa ne è il diffondersi, prima e più che in altri paesi, della cultura scientifica" (Sertoli 1985, 16).

Proviamo ora a identificare gli esiti a cui perviene a fine Settecento questo percorso.

La *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke rappresenta un punto di snodo di particolare interesse tra la concezione retorica antica e la concezione 'moderna' del sublime, vale a dire quella che subisce la fascinazione della natura come generatrice di un'immaginazione incontrollata, non più imbrigliabile nelle ordinate geometrie della retorica. In Burke appare infatti in tutta la sua evidenza la doppia natura del sublime: da un lato esso è potenziamento dell'io, dall'altra perdita dell'io.

Questo fondamento aporetico si risolverà nella *Inquiry* a favore di un progressivo depotenziamento dell'io: il sublime diventa il piacere di "essere sottomessi" (III, 13) e quando è generato dalla paura priva "la mente di tutto il suo potere di agire e di ragionare" (II, 2), mentre il soggetto si abbandona al potere soverchiante della natura fino a sentirsi quasi "annichilito".²

Un'arte che intenda mettere in scena una catastrofe della ragione di questa entità non può più servirsi delle forme tradizionali di modellizzazione dell'esperienza. Le

² Uno dei fattori che generano la sensazione del sublime è la rappresentazione di Dio: "Così quando contempliamo la Divinità – dichiara Burke –, i suoi attributi e i loro effetti, presentandosi insieme alla nostra mente, formano una specie di immagine sensibile, e come tale possono colpire l'immaginazione. [...] Per essere colpiti dal suo potere, è solo necessario che noi apriamo gli occhi; ma mentre contempliamo un oggetto così vasto, come se fossimo sotto il braccio della sua onnipotenza e avvolti da ogni lato dalla sua onnipresenza, ci rannicchiamo nella piccolezza della nostra natura e ci sentiamo in un certo senso annichiliti dinnanzi a lui" (Burke 1985, 94).

parole che per secoli hanno dato espressione alla dismisura ora sono obsolete, non sono più adatte ad esprimere il senso della perdita del proprio Sé.

Il sublime 'fisiologico' in Burke

Un ulteriore aspetto di grande interesse, che prelude alle successive elaborazioni antropologiche dell'esperienza del sublime, è l'accentuazione degli aspetti 'fisiologici' che Burke espone nel quarto capitolo del suo libro.

Qui appare chiaro che l'esperienza del sublime è anzitutto un'esperienza del soggetto fisico, vale a dire dell'individuo senziente esposto alla forza delle passioni umane: in particolare alla polarità di *Eros* e *Thanatos* – del piacere e del dolore.

In questa parte dell'*Inquiry*, come sottolinea Sertoli, "Burke non fa che sviluppare fino in fondo l'approccio empirico della tradizione filosofica inglese da Hobbes a Locke e Hume: la psicologia deve completarsi in una fisiologia" (Sertoli 1985, 27).

La disamina fisiologica del sublime conduce Burke verso un'anatomia delle passioni estetiche in cui le nozioni di bello e di sublime finiscono per rappresentare i due volti di un analogo processo di progressiva erosione della tradizione umanistica che culmina nel riconoscimento del destino di morte a cui sono votate le forme artistiche. Alla perdita dell'io fa da contraltare un'idea di arte come *mimesis* della finitezza, della dissoluzione del fondamento e della totalità classica della forma conclusa e risolta che definisce il bello artistico.

Questo processo, di cui Burke fornisce nel suo saggio una minuta eziologia, troverà, come è stato sottolineato, la sua definitiva realizzazione nell'estetica romantica, o meglio in alcune sue declinazioni, ad esempio in quella del primo Romanticismo tedesco.

Ma prima di giungere alla radicale interrogazione intorno alla forma del bello classico nel Romanticismo di Jena, vale la pena di sottolineare il ruolo che l'antropologia del secondo Settecento ha avuto, soprattutto in Germania, nella problematizzazione del soggetto empirico.

Gli esiti a cui perviene la scienza che indaga il *commercium mentis et corporis* si possono leggere sul terreno di quello strano esperimento di antropologia letteraria che è il romanzo di formazione. Il riferimento – qui necessariamente cursorio – è alla figura di Karl Philipp Moritz e al suo *Bildungsroman* alla rovescia, *Anton Reiser* (1790-95; cfr. Moritz 1979).

La storia in breve è questa. Un giovane, 'naturalmente' predisposto al sublime, vale a dire, in senso longiniano, ai 'pensieri sublimi', finisce per trovarsi in balia delle sue pulsioni di morte.

L'esito della sua formazione tuttavia non si risolve in tragedia ma naufraga sulle sponde assai più compiacenti ed edulcorate di un'arte intesa come esercizio del diletteante.

Il suo fare, i suoi gesti, persino le sue interpretazioni teatrali non hanno nulla dell'esemplarità eroica. Ora, se i personaggi classici acquistano una valenza paradigmatica e un significato universalmente esemplare, è perché le loro azioni sono spogliate di quanto hanno di accidentale, e soprattutto perché sono sottratte alla loro naturale rete di relazioni e trasposte in un ordine superiore, che non è più di questo mondo, ossia nell'ordine trasparente della compiuta coerenza delle cause e degli effetti. Sullo sfondo di questa concezione poetica c'è l'idea che solo la forma come traccia visiva dell'ideale può dare veste sensibile all'armonia del cosmo.

Nel "romanzo psicologico" moritziano, invece, a dominare è la dissociazione, la lacerazione della coscienza del protagonista, la continua divaricazione tra il pensiero e l'azione, tra i mondi immaginati e il mondo reale in cui Anton si trova a vivere. In una parola: la disarmonia.

La cartella clinica elaborata da Moritz ci dice senza dubbio alcuno che Anton è un giovane malato: la sua malattia è di natura psichica e risiede in ultima istanza nella sua immaginazione e nei suoi desideri incontrollabili di elevazione spirituale, che lo spingono a forzare i limiti angusti della sua esistenza. L'approdo dei suoi voli fantastici sarà il teatro, lo spazio in cui i frammenti informi della sua misera vita trovano la loro simbolica ricomposizione e il *pathos* dell'elevazione; la spinta verso il sublime trova appagamento nell'ebbrezza della recitazione.

È interessante a questo proposito un'esperienza adolescenziale di Anton che può essere considerata come un'iniziazione alla sua vocazione teatrale e insieme una conferma della sua inclinazione verso la declamazione sublime.

Negli anni tristi in cui Anton è garzone di bottega presso il cappellaio Lobenstein nella città di Braunschweig, il solo riscatto possibile dalle sofferenze della sua misera vita è offerto dalle prediche domenicali del pastore Paulmann:

Finalmente comparve, e prima di salire si inginocchiò sul primo gradino del pulpito. Poi si rialzò, ritto davanti al popolo radunato. Un uomo ancora nel vigore dell'età – il suo volto era pallido, la bocca sembrava volgersi a un mite sorriso, gli occhi risplendevano di celeste devozione – in quella posa immobile predicava già con l'espressione del suo viso e con le mani giunte. Ma quando attaccò che voce, che forza nell'espressione! Dapprima lento e solenne, poi sempre più rapido e impetuoso, e con l'addentrarsi nell'intima essenza della sua materia, il fuoco dell'eloquenza cominciava a lampeggiare nei suoi occhi, e esalare dal suo petto, a sprizzar scintille fin sulla punta delle sue dita. Tutto in lui era in movimento: la sua loquela unita ai gesti, alla mimica e al portamento superava di gran misura le regole dell'arte, e però era naturale, bella e irresistibilmente trascinate.

Nel suo possente profluvio di pensieri e sentimenti non si concedeva soste, la parola di là da venire era sempre in procinto di erompere prima ancora che la precedente fosse stata compiutamente pronunciata: come un'onda inghiotte l'altra nella fluttuante marea, così ogni nuova suggestione si perdeva in quella seguente, la quale tuttavia non sarebbe stata che un veemente potenziamento di quanto l'aveva preceduta (Moritz 1979 I, 69; trad. R. G.).

Il sublime dell'oratoria del pastore – qui descritta con immagini di rara potenza – accende di passione Anton ma la genesi di questa passione e soprattutto gli esiti che ne

conseguono si iscrivono nell'orizzonte del diletterismo come condizione dello spirito malato.

Infatti Moritz che, parallelamente alla stesura del suo "romanzo psicologico" fonda e dirige la rivista di psicologia sperimentale "Gnothi Seauton" (1783-1793), si serve di questo romanzo biografico come di una dimostrazione dell'esito patologico a cui la domanda di sublime perviene quando si colloca nello spazio esistenziale ed esperienziale di un giovane frustrato nelle sue aspirazioni letterarie e nei suoi tentativi di riscatto sociale.

Il sublime ci appare dunque nel romanzo di Moritz come un desiderio malato e il teatro come l'arte di un dilettante in fuga dalla sua malinconia.

Il racconto della vita di Anton, che si conclude mestamente nell'ennesimo tentativo di ingaggio presso un'improbabile compagnia di giro, è l'antesignano di una galleria di antieroi romanzeschi – primo fra tutti Wilhelm Meister – proiettati verso il sublime artistico nella dimensione ristretta e in definitiva banale della Modernità come epoca della prosa del mondo.³

Il sublime e la tarda Modernità

Da questa disposizione patologica del sublime, a cui si associa la figura del dilettante per passione, la strada che conduce a quello che Broch ha chiamato "l'arsenale dogmatico del Kitsch" corre lungo l'asse di una diacronia che attraversa l'intero XIX secolo. È il percorso in cui si realizza quello che Max Weber chiamerà "il disincantamento del mondo" (*die Entzauberung der Welt*), e che pretende come contropartita una serie di effimeri incantamenti tutti volti a esorcizzare la coscienza della finitudine e la perdita del 'tetto trascendentale'.

La perdita, cioè, di quel cielo stellato che Kant ha voluto vedere come il simbolo della legge morale che abita il cuore degli uomini e che ricompare nelle ferree leggi della conoscenza razionale il desiderio di naufragio nell'infinito.

Ma prima di giungere a questo esito, i cui antefatti, com'è noto, Broch vedeva nell'arte romantica e nella sua tensione verso l'assoluto, vale la pena di estrapolare un aspetto di quell'intenso lavoro di ricerca sul poetico che si attua nel biennio 1798-1800 a opera del circolo dei romantici di Jena. Mi riferisco al programma del cosiddetto romanzo romantico.

³ Si ricordi la celebre definizione hegeliana: "Questa è la prosa del mondo quale appare alla propria e all'altrui coscienza, un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi. Infatti ogni vivente isolato rimane nella contraddizione di essere a sé per se stesso come questo conchiuso uno, ma di dipendere al contempo da ciò che è altro, mentre la lotta per la soluzione della contraddizione non va oltre il tentativo di questa guerra permanente" (Hegel 1997 I, 171).

L'idea che lo ispira è di progettare una forma che fosse in grado di situare il bello dell'arte non più nella dimensione del finito ma nella progressione verso l'infinito, ossia verso un'idea che, rispetto alla compiutezza finita delle forme estetiche classiche, ne fosse per così dire il rovesciamento speculare.

L'infinito romantico è la risposta al venir meno dell'idea di bellezza come misura dell'essere e del cosmo secondo il mito esiodeo, esso è il caos di tutte le forme che nella trascendenza si ricostituisce in ordine.⁴

L'*hypsos* di questa forma in divenire che non potrà mai essere realizzata ma soltanto eternamente diveniente, come recita il frammento 116 dell'*Athenäum*,⁵ è l'assoluto in cui lo *Streben* cerca, senza trovarlo, il suo appagamento. Il sublime è qui una meta inafferrabile. È il caos delle forme dietro il quale si cela l'ordine divino.

Quando questa aspirazione all'infinito si tradurrà in progetto intramondano ormai lontano dal bisogno di trascendenza, quando cioè il desiderio si trasformerà nella trama di un *eros* spogliato dei suoi attributi metafisici, uno degli esiti più frequenti sarà il *Kitsch*.

Questo è il destino che spetta all'arte in un mondo che ha perso il contatto con il divino: essa simula il bello eterno, e nel gioco che dissimula la contingenza perde se stessa.

Il sublime, che per secoli ha dialogato con il bello con il quale ha condiviso, pur da premesse opposte, il desiderio di trascendenza, all'interno del mondo borghese si trasforma nella seduzione momentanea ed effimera della morte, dell'*eros* e della perdita di sé. Dirà Broch:

Chi lavora per amore del bell'effetto, chi non cerca nient'altro che quella soddisfazione degli affetti che gli fa parer "bello" l'attimo in cui trae il sospiro di sollievo, insomma l'esteta radicale, si ritiene autorizzato ad utilizzare, e in effetti utilizza senza alcun freno, qualsiasi mezzo pur di giungere alla produzione di questo genere di bellezza. Ecco l'elefantiasi del *Kitsch*, spettacolo inscenato da Nerone nei suoi giardini imperiali con il fuoco d'artificio dei corpi ardenti dei cristiani per poter cantare la scena suonando il liuto (né è un caso che l'ambizione fondamentale di Nerone sia stata quella dell'istrione).

Tutti i periodi storici in cui i valori subiscono un processo di disgregazione sono periodi di grande fioritura del *Kitsch*. La fase terminale dell'impero romano ha prodotto *Kitsch* e l'epoca attuale che si trova al termine del processo dissolutivo della concezione del mondo medievale, non può non essere rappresentata anch'essa dal male estetico. Le epoche caratterizzate da una definitiva perdita di valori poggiano infatti sul male e sull'angoscia per il male, e un'arte che voglia esserne espressione adeguata deve essere anche espressione del male che agisce in esse (Broch 1990, 162).

⁴ Su questo tema si vedano gli studi di Ernst Behler, e in particolare Behler e Hörisch (a cura di) 1987.

⁵ "[...] Altri generi poetici sono finiti e possono adesso venir analizzati completamente. Il genere poetico romantico è ancora in divenire; anzi questa è la sua essenza peculiare, che può soltanto eternamente divenire e mai essere compiuto. Esso non può essere esaurito da alcuna teoria, e solo una critica divinatoria potrà osare di voler caratterizzare il suo ideale [...]" (Schlegel 1998, 43-44).

La domanda che allora ci si può lecitamente porre e con la quale si chiude questa riflessione è se il Kitsch non sia forse la tentazione latente del sublime, la sua anima nascosta a cui solo lo *humor*, quello teorizzato ad esempio dal “bambino saggio” Jean Paul nella *Vorschule der Aesthetik*, o quello del folle shakespeariano, sa opporre la scepsi vera in grado di smascherarne l’inganno.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE. 1998. *Poetica*. A cura di G. Paduano. Roma-Bari: Laterza.
- BEHLER, E., HÖRISCH, J. (a cura di). 1987. *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn: Schöningh.
- BROCH, H. 1990. *Il Kitsch*. Torino: Einaudi.
- BURKE, E. 1985. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. A cura di G. Sertoli e G. Miglietta. Palermo: Aesthetica.
- DIONIGI LONGINO. 1988. *Il sublime*. A cura di G. Reale ed E. Matelli. Milano: Rusconi.
- HEGEL, G. W. F. 1997. *Estetica*. A cura di N. Merker, Prefazione di S. Givone. Torino: Einaudi.
- MORITZ, K. Ph. 1979. *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Frankfurt am Main: Insel.
- PLATONE. 1991. *Tutti gli scritti*. A cura di G. Reale. Milano: Bompiani.
- SCHLEGEL, F. 1998. *Frammenti critici e poetici*. A cura di M. Cometa. Torino: Einaudi.
- SERTOLI, G. 1985. *Presentazione: 9-40* In E. Burke. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. Palermo: Aesthetica.
- SPITZER, L. 2006. *L’armonia del mondo. Storia semantica di un’idea*. Bologna: il Mulino (ed. or. 1967).

SERENA FELOJ

SOGGETTI SUBLIMI

Dell'impossibilità di una teoria oggettivistica del sublime

Nel 1948 Barnett Newman denunciava il fallimento dell'arte prodotta in Europa nel cogliere il sublime, di cui salutava invece con convinzione il ritorno sul versante americano del mondo artistico, al motto *The sublime is now*. Nel suo brevissimo scritto, Newman sostiene che l'elaborazione, da parte degli antichi Greci, della bellezza come forma di ideale abbia costituito una sorta di spauracchio per l'arte e per la filosofia estetica europee. Il desiderio dell'uomo di esprimere attraverso l'arte la propria relazione con l'assoluto sarebbe stato confuso con la ricerca di una forma assolutamente perfetta nella creazione artistica, e ciò avrebbe portato a una sorta di 'conflitto morale' tra la nozione di bellezza e il desiderio di sublimità. Newman rintraccia le fonti di questa confusione estetica nei maggiori esponenti della storia della filosofia, al punto che Kant viene accusato di aver elaborato una teoria trascendente della percezione, che rende il fenomeno qualcosa "di più del fenomeno". Hegel, invece, avrebbe formulato una gerarchia che dal bello conduce al sublime in cui il ventaglio di relazioni con la realtà rimane completamente formale. Per Newman, che rivela così il proprio interesse di tipo empirista, soltanto Burke avrebbe decodificato correttamente il rapporto tra bello e sublime (Newman 1990, 171).

Dopo più di mezzo secolo dalla pubblicazione dell'articolo di Newman appare evidente quanto la sua analisi del sublime abbia influenzato lo studio dell'estetica soprattutto in ambito nordamericano. Benché i destinatari di Newman fossero chiaramente esponenti del mondo dell'arte, la sua analisi ha avuto tra i filosofi un'eco che sembra durare tutt'oggi. Si pensi alla discussione che ne fa Lyotard in *Newman: l'istante* e in *Il sublime e l'Avanguardia*, in cui si sottolinea il fatto che il legame tra sublime e temporalità istituito da Newman è del tutto estraneo all'umanità del soggetto ed esula dalla dimensione della coscienza soggettiva (Lyotard 2001). Nel 2013, nel suo ultimo scritto, *What art is*, Arthur Danto propone poi una ripresa del sublime kantiano per interpretare l'arte contemporanea e avalla una visione del fenomeno, soprattutto artistico, che si arresti a una considerazione unicamente sensibile (Danto 2013, 129). In *The Abuse of Beauty*, del 2003, proprio commentando un'opera di Barnett Newman, *Vir*

Heroicus Sublimus, Danto ricorre alla nozione kantiana di sublime per promuoverne un'estensione alla critica d'arte, mostrando chiaramente la volontà di un superamento del soggettivismo del sublime elaborato da Kant (Danto 2003, 159-60).

La direzione seguita da Danto sembra, certo con molte differenti sfumature, accomunare le più recenti teorie sul sublime: il richiamo a Kant è sempre presente e tuttavia si propone una lettura oggettivistica, di stampo empirista, della categoria del sublime, a discapito della sua dimensione morale. Si può affermare, in accordo con Gianluca Garelli, che "in America, il ritorno del sublime si inserisce in un programma esplicitamente rivolto contro la presunta superiorità morale dell'uomo sulla natura". Eppure, quegli autori "privilegiano la strategia di un ennesimo ritorno a Kant, da perseguirsi tuttavia dopo il presunto fallimento del progetto hegeliano" (Garelli 2015, 166 e 169). Questo movimento viene d'altra parte condiviso anche all'interno degli stessi studi kantiani, che negli ultimi anni hanno visto un rinnovato interesse per il sublime e che, tuttavia, mirano a offrirne un'analisi oggettivistica (Van Erp 2015, 14-18). Nel presente saggio mostrerò come una simile lettura vada incontro al rischio di ridurre una categoria estetica complessa a una più semplificata interpretazione, che comporta il perdersi dell'essenza stessa del sublime kantiano. Non voglio certamente negare un impiego del sublime che vada oltre la lettera kantiana, né la possibilità di una sua applicazione al mondo dell'arte, ma vorrei sottolineare il carattere essenzialmente soggettivo di questa categoria estetica, che ne impedisce una rilettura in chiave realistica.

L'immaginazione: tra sublime e idee estetiche

La nozione kantiana di sublime si distingue per essere fondata su un fallimento, ossia sull'incapacità dell'immaginazione di soddisfare l'idea di totalità della ragione. La comprensione estetica dell'oggetto appreso si distingue nettamente dalle attività conoscitive descritte nella *Critica della ragion pura* e rende possibile un riferimento al soggetto trascendentale che non è più inteso solamente in quanto unità dell'appercezione, ma come soggetto sensibile che scorge la propria destinazione soprasensibile nella natura. L'attività dell'immaginazione da cui scaturisce il sublime, la comprensione estetica, non si conclude dunque con una sintesi, ma con un insuccesso: il giudizio sul sublime, perciò, esibisce la dualità del soggetto, la drammaticità del suo essere sensibile e soprasensibile insieme e, soltanto in un secondo momento, grazie alla mediazione di un concetto razionale, il soggetto può ritrovare la propria unità. L'immaginazione, infine, soltanto nell'*Analitica del sublime* si confronta con il soprasensibile; il concetto stesso di soprasensibile subisce una variazione: esso non costituisce soltanto il mondo morale, ma assume un significato più ampio, e diviene il substrato che sta a fondamento sia del soggetto sia della natura. L'esperienza del sublime viene quindi a essere un'"esperienza dell'umano" (Nuzzo 2008, 18), che

coinvolge il soggetto nella sua totalità. Si configura così la netta distinzione tra giudizio di gusto e sublime:

la differenza più importante, quella intrinseca, fra il sublime e il bello è senz'altro questa: [...] la bellezza della natura (quella indipendente) comporta una finalità nella sua forma, per cui l'oggetto sembra per così dire essere predeterminato per la nostra capacità di giudizio, e costituisce così di per sé un oggetto di compiacimento; per contro, ciò che suscita in noi (senza ragionamenti, nella mera apprensione) il sentimento del sublime può sì apparire, quanto alla forma, controfinale per la nostra capacità di giudizio, inadeguato per la nostra facoltà d'esibizione e quasi violento nei confronti dell'immaginazione, ma da ciò non consegue altro che il fatto che lo si giudica tanto più sublime (Kant 1995, 259-61 [KU, 245]).

Il giudizio di gusto, perciò, definisce un oggetto, sebbene non lo determini, e per questo motivo può avere validità universale; diversamente dal sublime, il giudizio di gusto viene formulato a partire da un'immagine ben definita dell'oggetto e, quindi, la forma, sebbene rimanga indeterminata, non è affatto indifferente (cfr. Düsing 1990, 82). L'esperienza del bello può dunque essere considerata anche un'esperienza cognitiva in senso lato, perché, a differenza del sublime, non si configura come un'esperienza unicamente soggettiva, ma si riferisce anche all'oggetto, al quale viene attribuito il predicato della bellezza (cfr. Makkreel 1995, 66). Il fondamento cognitivo che accomuna la conoscenza logica e quella estetica si riflette sulla struttura nel giudizio che in entrambi i casi, ossia nel caso del giudizio determinante e di quello di gusto, si configura come attribuzione di un predicato all'oggetto (Kant 1995, 451-53 [KU, 316]). Del tutto differente è il caso del sublime, in cui l'unità del soggetto è intesa non tanto come presupposto, quanto come ciò che deve essere ritrovato mediante l'unità dell'esperienza. Il ruolo dell'immaginazione e del suo fallimento è, quindi, quello di individuare l'unità di un soggetto appartenente a due mondi. Tra bello e sublime, il rapporto con l'unità dell'appercezione è quindi differente: nel caso del bello essa viene presupposta, come avviene nel giudizio logico, e ciò permette la formulazione di un giudizio che risulta di tipo cognitivo; nel caso del sublime, invece, il presupposto dell'unità soggettiva non è sufficiente, in assenza della regolarità concettuale, a garantire all'immaginazione la capacità di comprendere un oggetto caotico e informe. Il giudizio sul sublime, perciò, conduce di fatto a un fallimento nella comprensione dell'oggetto e tuttavia si applica allo stato d'animo del soggetto. Il primo passo nella dimostrazione dell'impossibilità di una lettura oggettivistica del sublime è dunque il più immediato: la struttura stessa del giudizio sul sublime, a causa dell'assenza di un'appercezione unitaria, non è in grado di fornire un predicato da attribuire all'oggetto.

Un confronto tra il sublime e le idee estetiche fornirà ora ulteriori elementi a sostegno di questa tesi. Accostando l'*Analitica del sublime* alla *Dialettica della capacità di giudizio estetica*, la relazione del sublime con la soggettività trascendentale viene infatti ad assumere una dimensione del tutto particolare nel soprasensibile trascendentale. Nel suo studio sul sublime, Crowther sostiene che le idee estetiche e il sublime esprimono

qualcosa di non concettuale e sono accomunati dalla funzione svolta dall'immaginazione nella creazione e nell'esibizione (Crowther 1989, 50). Osservando il testo kantiano, però, si vede come l'immaginazione svolga un ruolo piuttosto differente relativamente alle idee estetiche e al sublime: in entrambi i casi, certamente, essa tenta di esibire una rappresentazione dell'intelligibile.

Il sublime e le idee estetiche, tuttavia, esprimono due differenti modalità di relazione tra immaginazione e ragione e, quindi, due differenti modalità di relazione tra estetica e soprasensibile. Nel discutere la relazione tra le idee estetiche e il sublime occorre tenere presente le due differenti prospettive che guidano Kant nella loro descrizione; a fondamento della distinzione tra il sublime e le idee estetiche sta, infatti, la distinzione tra l'esperienza estetica, in cui è coinvolto il sublime, e la produzione artistica, in cui è inserita la descrizione delle idee estetiche. Considerando anche che l'idea estetica non deve essere confusa o sovrapposta con l'ideale estetico (Kant 1995, 227 [KU, 55-56]), si può riassumere la differenza fondamentale tra sublime e idee estetiche affermando che il primo è un sentimento che nasce nella contemplazione della natura, mentre le seconde sono strettamente connesse alla produzione dell'opera d'arte.

Nelle idee estetiche l'immaginazione si trova a subire un fallimento del tutto simile a quello descritto nell'*Analitica del sublime*: l'immaginazione è chiamata a esibire qualcosa di inesponibile, l'idea, che serve da modello, da archetipo per la creazione dell'opera del genio. L'esibizione dell'idea estetica spinge l'immaginazione oltre i limiti dell'esperienza sensibile (*ibid.*, 443 e 517 [KU, 314 e 342]) e la rappresentazione che risulta da questo movimento dell'immaginazione non potrà che essere indiretta, di natura simbolica. Allo stesso modo, nel giudizio sul sublime l'immaginazione non è in grado di fornire un'immagine dell'infinità, in grandezza o in potenza, della natura sensibile. Sublime e idea estetica si configurano, dunque, come due particolari rappresentazioni dell'immaginazione, che si riferiscono al soprasensibile morale e alla ragione umana, realizzando sia un'estensione dell'immaginazione oltre i propri limiti (cfr. Tomasi 1997, 54), sia un confronto tra sensibile e intelligibile.

Nel riferimento al soprasensibile e nella formulazione del giudizio, tuttavia, credo che non siano trascurabili le differenze ravvisabili nell'attività della capacità dell'immaginazione che agisce relativamente al sentimento del sublime e alle idee estetiche. Oltre al fatto che il sublime si riferisce alla natura, mentre l'idea estetica si rivolge all'opera d'arte, il principale elemento che separa il sentimento del sublime e le idee estetiche è il concetto. Kant, infatti, scrive:

il giudizio di gusto si fonda su un concetto (di un fondamento in generale della finalità soggettiva della natura per la capacità di giudizio) a partire dal quale non si può però conoscere e dimostrare niente relativamente all'oggetto, perché tale concetto è in sé indeterminato e inservibile per la conoscenza, e tuttavia mediante esso il giudizio acquista al contempo validità per ciascuno (ma in ognuno al modo di un giudizio singolare che accompagna immediatamente l'intuizione): infatti, il fondamento di determinazione del giudizio sta forse nel concetto di ciò che può venire considerato come il sostrato soprasensibile dell'umanità (Kant 1995, 515 [KU, 340]).

Come afferma giustamente La Rocca, la presenza del concetto risulta qui sorprendente, ma soltanto da una lettura riduttiva può essere considerata contraddittoria (La Rocca 2003, 257). Il concetto su cui si fondano le idee estetiche non è, infatti, un concetto determinato, ma un concetto indeterminato, ossia il sostrato soprasensibile delle facoltà soggettive che non può essere raggiunto da nessuna categoria intellettuale (Kant 1995, 523 [KU, 344]).

Sebbene il fondamento soprasensibile confermi l'interesse antropologico, comune al sublime e alla teoria delle idee estetiche, e sebbene si tratti, anche qui come nel sublime, del soprasensibile in generale, il movimento compiuto dall'immaginazione nelle due teorie sembra essere inverso: nelle idee estetiche è dato un concetto indeterminato, il soprasensibile, cui si cerca di dare un'esibizione; nel caso del sublime, invece, l'immaginazione tenta di apprendere l'infinita grandezza del molteplice, ma la sua immagine non è mai adeguata all'idea razionale e, grazie a questo movimento, è possibile cogliere il soprasensibile che sta a fondamento del soggetto. Se nel caso delle idee estetiche non si ha dunque alcuna forma di determinazione concettuale, l'idea della ragione è invece determinata moralmente: risponde cioè alla determinazione pratica della ragione. Questa convinzione mi sembra sia chiaramente espressa dallo stesso Kant quando afferma:

un'idea estetica non può diventare una conoscenza perché essa è un'intuizione (dell'immaginazione) per la quale non si può mai trovare un *concetto* adeguato. Un'*idea della ragione* non può mai diventare conoscenza perché essa contiene un *concetto* (del soprasensibile) per il quale non può mai venire data un'intuizione conveniente.

Ora, io credo che si potrebbe chiamare l'idea estetica una rappresentazione *inesponibile* dell'immaginazione, e l'idea della ragione, invece, un concetto *indimostrabile* della ragione (*ibid.*, 517-19 [KU, 249]).

La differenza fondamentale che separa l'idea estetica dal sublime consiste perciò nel fatto che la prima è un'idea dell'immaginazione, il secondo, invece, si fonda su un'idea della ragione. La presenza del concetto, seppure indeterminato, nell'idea estetica permette quindi che essa possa essere comunicata, sebbene non dimostrata (cfr. Kant 1995, 521 [KU, 343]; Gibbons 1994, 142); e, infatti, scrive Kant,

il genio consiste propriamente nel felice rapporto [...] di trovare idee per un concetto dato e, d'altro canto, di trovare per esse l'espressione mediante la quale la disposizione d'animo soggettiva che ne è l'effetto, quale accompagnamento di un concetto, possa venir comunicata ad altri (Kant 1995, 453 – trad. modificata [KU, 317]).

Di contro, il sublime, esibendo mediante un sentimento lo stato d'animo del soggetto e non fondandosi su un concetto dato, ma indicando il soprasensibile, non trova espressione in una forma artistica. Ciò significa non tanto che il sublime non possa essere suscitato dalle opere artistiche (l'altare di San Pietro e le piramidi sono

esempi di sublime, così come la poesia di Milton), ma che esso può essere attribuito tramite un giudizio trascendentale unicamente al soggetto in quanto essere soprasensibile e morale.

Riducendo la differenza tra il sentimento del sublime e le idee estetiche al movimento seguito dall'immaginazione, mi sembra che si possa affermare che nel caso delle idee estetiche l'immaginazione "dia molto da pensare", ossia produca una rappresentazione che, a partire dalle intuizioni, dà luogo alle idee estetiche, per le quali però non trova un concetto adeguato (La Rocca 2003, 257-58). Nel caso del sublime, invece, l'immaginazione non è in grado di afferrare nella forma dell'apprensione una totalità che, se compresa, soddisfa la ragione. Porre questa sottile differenza non è, però un'operazione fine a se stessa, ma permette di indicare una più profonda differenza nel rapporto tra estetica e sublime, che impedisce un uso immediato del sublime nella critica dell'arte.

Il sublime come simbolo di moralità

Tenendo conto della differente relazione intrattenuta con il concetto, è possibile discutere il legame tra il sublime e la rappresentazione simbolica. Negli studi più recenti sul sublime (Guyer 2015; Matherne 2015; Doran 2015; Hyun Park 2009), l'applicabilità di questa categoria estetica agli oggetti artistici è stata spesso giustificata tramite un'argomentazione che ricorre alla rappresentazione simbolica. Mostrerò tuttavia come una simile lettura non sia sostenibile in una prospettiva kantiana e il riferimento alle idee estetiche risulterà centrale.

La teoria kantiana del simbolo si fonda sulla nozione di ipotiposi, esibizione, che è detta di tipo simbolico quando sotto a un concetto della ragione viene posta un'intuizione, sebbene nessuna intuizione possa essere adeguata a esso, e la capacità di giudizio procede, in analogia con lo schematismo concettuale, nella riflessione su questo concetto (Kant 1995, 543 [KU, 351]). Questa teoria può rimandare all'*Analitica del sublime*, dato che la relazione con il soprasensibile avviene, in entrambi i casi, a partire dall'impossibilità dell'immaginazione di fornire un'esibizione adeguata all'idea.

Gli autori che, soprattutto recentemente, hanno proposto una lettura del sublime come simbolo di moralità ritengono possibile estendere il § 59, in cui Kant scrive che il bello è simbolo di moralità, a entrambe le modalità con cui si manifesta il giudizio estetico (Hyun Park 2009, 175; Cohen 1992, 234; Guyer 1993, 263; Nahm 1957, 517; Recki 2001, 286-289; Zammito 1992, 279). Secondo questi autori il bello sarebbe insufficiente a garantire un legame simbolico con la moralità, data la sua distanza dal buono, e il sublime garantirebbe invece il carattere simbolico dell'oggetto e il legame tra arte e morale. Sebbene questa interpretazione appaia molto affascinante e, forse, in parte condivisibile, nel testo kantiano non si trovano elementi a supporto di questa teoria e il rischio di intendere il simbolo secondo una concezione differente da quella kantiana è molto alto.

Kant, infatti, dà una definizione molto precisa, quasi ristretta, di ciò che egli intende con il termine simbolo. Simbolo per Kant è, infatti, semplicemente un'analogia (Kant 1995, 545 [KU, 352]).¹ La rappresentazione simbolica è, quindi, una rappresentazione analogica in due sensi: chiaramente l'analogia descrive il legame tra l'oggetto bello e il bene morale, ma l'analogia è anche quella che si istituisce tra i processi soggettivi che permettono la realizzazione di una rappresentazione schematica e quelli sottesi a una rappresentazione simbolica. Già nella *Critica della ragion pratica* Kant aveva pensato alla similitudine tra rappresentazione simbolica e schematica, sebbene in termini negativi; egli afferma, infatti, che il "misticismo della ragion pratica" è ciò "che fa uno schema di ciò che serviva semplicemente da simbolo, cioè riferisce l'applicazione dei concetti morali a intuizioni reali e tuttavia non sensibili (di un regno invisibile di Dio), sviandosi nel trascendente" (Kant 2006, 212 [KpV, 70]). Come accade con altri concetti, in ambito estetico la nozione di simbolo è invece riabilitata, viene accostata a una forma di schematismo senza concetto e svolge un ruolo centrale nel rendere possibile il passaggio da natura a libertà che fonda l'unità del sistema trascendentale.

La teoria del simbolo esposta nel § 59 presenta, quindi, un'analogia tra giudizi di gusto e giudizi di conoscenza: il movimento dell'immaginazione che permette di formulare il giudizio sulla bellezza è del tutto analogo a quello dello schematismo descritto nella prima *Critica* (Kant 1976, 675 [KrV, A665/B693]), in cui un'intuizione viene posta sotto un concetto, sebbene, nel caso dell'idea estetica, non vi sia concetto adeguato alla rappresentazione dell'immaginazione. Entrambi i giudizi si concludono quindi con un'attribuzione di predicato, di bellezza o di conoscenza, ed è possibile affermare che il giudizio sul bello in Kant, pur essendo distinto dal giudizio logico, porta a una forma di conoscenza in generale che consiste nell'attribuzione di un predicato (estetico) a un oggetto. Su questa analogia, che è anzitutto metodologica, si fonda l'impossibilità di un'estensione della teoria del simbolo al sublime.

L'immaginazione, come si è visto, compie nelle idee estetiche e nel sublime un movimento diverso e nel sublime manca il riferimento alla concettualità che invece è presente nelle idee estetiche: ciò che è inadeguato nel sublime è l'unità di misura, che non è in grado di cogliere l'infinita grandezza o potenza della natura; è l'oggetto, di fronte al quale scaturisce il sublime, ossia la natura, che non trova un concetto adeguato per la comprensione. La riflessione sulla natura che avviene, relativamente al sublime, mediante la surrezione e, relativamente all'idea estetica, mediante l'ipotiposi comporta, in entrambi i casi "il trasferimento della riflessione su un concetto dell'intuizione a un tutt'altro concetto, al quale forse non può mai corrispondere direttamente un'intuizione" (Kant 1995, 547 [KU, 353]). Il sentimento del sublime, tuttavia,

¹ La stessa definizione è proposta in *Preischriften der Fortsschritte der Metaphysik*, in cui Kant afferma: "Il simbolo di un'idea (o di un concetto della ragione) è una rappresentazione di un oggetto secondo l'analogia" (Kant 1942, 280).

presenta una totale assenza del concetto dato, assenza che impedisce un'assimilazione di questo sentimento alla teoria del simbolo: non è dunque soltanto l'assenza dell'oggetto, quanto, e soprattutto, l'assenza del concetto a impedire un uso simbolico del sublime. Non è infatti possibile, relativamente al sublime, pensare a un'analogia tra rappresentazione schematica e rappresentazione simbolica.

La rappresentazione simbolica, inoltre, serve a Kant per stabilire un legame, analogico, tra bello e bene morale, un legame che nell'*Analitica del bello* sembrava negato, quanto meno nella sua forma diretta. Il sublime, invece, è fin dalla sua prima descrizione di natura morale e intrattiene dunque un legame più stretto, più intimo con il bene. Anzitutto, il sentimento del sublime nasce in ambito morale e, sebbene nella terza *Critica* la teoria del sublime sia differente da quella degli scritti morali e precritici, il rapporto con il sentimento morale è esplicito e fondamentale. Affermare che il sentimento del sublime rimanda, per analogia, alla moralità potrebbe, allora, essere persino riduttivo. La teoria del simbolo si rivela, difatti, insufficiente per descrivere il rapporto tra sublime e morale e mostra l'impossibilità di seguire la via dell'esibizione analogica per convalidare una lettura oggettivistica del sublime. Il rapporto tra sublime e moralità, dunque, come ha recentemente affermato Robert Clewis, può solamente passare attraverso la soggettività. Ciò permette, infatti, di affermare che l'esperienza del sublime ha un doppio significato, sensibile e soprasensibile, e che il suo significato più profondo rimanda essenzialmente alla morale.

Tragedie sublimi

Una simile lettura del sublime kantiano, che esalta la sua dimensione morale, si trova senz'altro in accordo con la ricezione da parte di Schiller e con la sua elaborazione del sublime patetico. L'estetica schilleriana soffre, tuttavia, di una tensione che può risultare ulteriormente utile al fine di dimostrare l'impossibilità di una lettura oggettivistica del sublime: Schiller si muove cioè tra una forte spinta verso la moralità e il desiderio di superare il soggettivismo dell'estetica kantiana. Questa tensione è chiara riguardo al bello e viene espressa nello scambio epistolare con Körner che costituisce il dialogo dei *Kalliasbriefe*. A partire dall'interrogativo intorno alla validità universale dei giudizi di gusto, Schiller muove a Kant il rimprovero di non aver inteso la bellezza come una proprietà degli oggetti. Nella lettera a Körner dell'8 febbraio 1793, Schiller scrive infatti che la filosofia kantiana ha lasciato l'arte nella sua oscurità e che il compito che ora ci si deve porre è quello di elevare l'arte, il più efficace di tutti gli impulsi umani, al rango delle scienze filosofiche (Schiller 1993, 66). Il progetto di Schiller, annunciato nei *Kallias* del 1793 e poi affrontato nell'*Educazione estetica*, consiste dunque nella definizione di un concetto oggettivo di bellezza (Amoroso 2014, 29-47). Come ha recentemente affermato Gabriele Tomasi, Schiller sembra tuttavia confondere due problemi di natura diversa, ossia una questione epistemologica con una ontologica (Tomasi 2013, 69).

Per analizzare questa relazione tra Schiller e Kant, Tomasi suggerisce un'interessante schematizzazione delle categorie di soggettivo e oggettivo: il significato più comune di 'soggettivo' si riferisce alla conoscenza ottenuta tramite un'esperienza legata al modo particolare con cui i nostri sensi ci mettono in contatto con il mondo; questo tipo di conoscenza può essere definita una posizione di soggettivismo forte se non prevede un'attribuzione di verità o falsità in quanto non riguarda fatti. Esiste tuttavia un'altra forma di soggettivismo, un soggettivismo debole, che qualifica i giudizi sui nostri stati soggettivi; questi giudizi riguardano fatti, ma questi fatti consistono nel nostro stato d'animo. Ugualmente, sempre secondo Tomasi, anche le posizioni oggettivistiche possono distinguersi in forti e deboli: l'oggettivismo forte qualifica un giudizio come vero o falso in relazione allo stato delle cose, del tutto indipendentemente dallo stato soggettivo di chi lo formula; l'oggettivismo debole qualifica come oggettivo un giudizio non soltanto in relazione al dato di fatto, ma considerando anche le giustificazioni addotte in suo sostegno.

Secondo Tomasi, il giudizio di gusto kantiano risponderebbe a una forma di oggettivismo debole, mentre Schiller, nonostante definisca la propria posizione come "sensibile-oggettiva", formulerebbe una teoria del bello rispondente a un oggettivismo forte (Tomasi 2013, 73-74). La posizione di Tomasi riguardo al bello kantiano mi sembra del tutto condivisibile, e dimostrabile tramite numerosi passaggi della *Deduzione della capacità di giudizio estetica*. L'argomentazione di Tomasi ha indubbiamente il vantaggio di mostrare come la validità universale del bello porti a concludere con facilità che il bello sia da considerare una proprietà degli oggetti e, tuttavia, come questa affrettata conclusione comporti, come si è detto, una confusione del piano epistemologico e ontologico del giudizio estetico. L'oggettivismo forte di Schiller apre la via al concetto di libertà nel fenomeno e tuttavia Schiller sembra aver dimenticato l'impianto metaforico dell'argomentazione kantiana, il "come se" che porta all'esibizione simbolica della moralità tramite la bellezza, un'esibizione che sembra essere possibile unicamente tramite una forma di oggettivismo debole. Conferendo un significato realistico all'oggettività del bello, Schiller sembra voler mostrare a posteriori l'identità tra bellezza e libertà nel fenomeno che, però, risulta del tutto manchevole sul piano concettuale (Tomasi 2013, 87).

Mi sembra si possa applicare questo tipo di analisi anche alla categoria del sublime, anche se questa operazione risulterà di una complessità ancora maggiore. Di nuovo, l'obiettivo non è unicamente quello di esaminare l'interpretazione schilleriana del sublime in Kant, su cui già tanto è stato scritto, ma quello di utilizzare questo rapporto per indicare l'impossibilità di una via oggettivistica del sublime, intrapresa dalle sue più recenti rivisitazioni. Ciò che mi sembra si possa sostenere, anche alla luce di quanto mostrato fin qui, è che la teoria kantiana del sublime si presenti essenzialmente come una posizione di soggettivismo debole, ossia come una forma di giudizio che fa riferimento a fatti, che non consistono però in oggetti ma in stati d'animo del soggetto.

Gli scritti di Schiller sul sublime, come ha sottolineato Giovanna Pinna (Pinna 2013, 170), costituiscono il luogo della sua riflessione estetica che più manifesta l'interesse dello Schiller poeta e artista. L'analisi schilleriana del sublime, che si snoda attraverso i tre testi pubblicati nel 1793 e nel 1801,² si propone di utilizzare a piene mani gli elementi kantiani della teoria del sublime per sviluppare una "compiuta teoria dell'arte", che costituisca una formalizzazione del suo pensiero sul tragico. Nel primo scritto *Sul sublime*, Schiller mostra quanto la propria esigenza teorica sia distante da quella kantiana dal momento che applica, senza alcuna forma di discussione, la categoria del sublime agli oggetti artistici, ignorando del tutto la prescrizione kantiana di limitare il sublime allo stato soggettivo. Schiller effettivamente non si pone mai come mero esegeta di Kant e negli scritti sul sublime non fa altro che impiegare la prospettiva d'analisi adottata nei contemporanei *Kalliasbriefe*, quella che è stata definita come una forma di oggettivismo forte, e individua il correlato oggettivo della teoria estetica kantiana. Benché Schiller, specialmente nello scritto *Sul patetico*, sottolinei la dimensione morale del sublime e indichi nella rappresentazione del conflitto tragico la forma più alta di sublime, non soltanto presenta la morale come un fatto, ma mostra chiaramente come il suo interesse sia primariamente di natura estetica, se non addirittura artistica. Nella sua discussione del tragico Schiller è infatti preoccupato, così come nell'*Educazione estetica*, di stabilire l'inefficacia di un'opera d'arte che mostri un esplicito contenuto morale e di affermare il primato dell'estetica. Il giudizio estetico prodotto dall'immaginazione costituisce, infatti, per Schiller la via privilegiata e superiore per accedere a uno sguardo sulle contraddizioni che portano all'affermazione della libertà dell'uomo (Schiller 2009, 67-74; Pinna 2013, 178).

Anche nel più tardo scritto *Sul sublime*, del 1801, sebbene Schiller sembri tornare su alcuni elementi della teoria kantiana, ribadisce che l'opera d'arte, e la tragedia in particolare, è ciò in cui si manifesta il sublime, promuovendo attraverso l'esperienza estetica la cultura morale. Schiller sembra così proporre, chiaramente da una prospettiva teorica del tutto differente, ciò che molti interpreti americani, di stampo empirista, affermano del sublime kantiano, ossia che costituisca una sorta di esercizio estetico alla morale (Rohlf 2008). Inoltre, benché Schiller non lo asserisca esplicitamente, la rappresentazione artistica del conflitto tragico sembra costituirsi come simbolo sensibile della libertà morale, così che il sublime viene a indicare non già la moralità che caratterizza l'uomo, quanto la sua capacità di dare una rappresentazione artistica del soprasensibile.

² Lo scritto *Vom Erhabenen. Zu weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen* fu pubblicato nel 1793 sulla rivista *Neue Thalia*. *Über das Pathetische* apparve nel settembre 1793 sempre su *Neue Thalia*, mentre il saggio *Über das Erhabene* fu pubblicato nel 1801 nella raccolta di scritti *Kleinere prosaische Schriften von Schiller. Aus mehreren Zeitschriften vom Verfasser selbst gesammelt und verbessert. Dritter Theil* (Schiller 2003).

Di nuovo Schiller sembra fermo su una posizione di oggettivismo forte e il sublime viene impiegato come proprietà degli oggetti, laddove tuttavia la posizione kantiana sembra incardinarsi, più che su un oggettivismo debole, su una forma di soggettivismo debole, che impiega il giudizio unicamente come forma di valutazione dello stato d'animo sublime. Se dunque era difficile avvicinare le posizioni di Schiller e Kant riguardo al bello, al punto che si può parlare di un fraintendimento da parte di Schiller dell'estetica kantiana e di una confusione tra epistemologia e ontologia, ancora più distante sembra essere la loro posizione in merito al concetto di sublime. Difficilmente infatti una forma di oggettivismo forte può essere compatibile con una posizione di soggettivismo debole. Per le stesse motivazioni, sembra incolmabile la distanza tra la trattazione kantiana del sublime e quelle teorie contemporanee che intendono riprendere Kant al fine di elaborare una teoria dell'arte. Analizzare molto brevemente l'interpretazione schilleriana del sublime kantiano è dunque stato utile per fornire un ulteriore elemento a favore dell'irriducibile carattere soggettivo del sublime in Kant.

In conclusione, ho discusso quattro elementi a sostegno di una tesi soggettivistica del sublime: in primo luogo, l'assenza di un soggetto unitario a fondamento del giudizio sul sublime rende impossibile un'attribuzione di predicato all'oggetto tramite questa categoria estetica e pone una distanza sostanziale con il bello, che invece articola un'esperienza della facoltà conoscitiva, avanza una pretesa di universalità soggettiva e può essere considerato un giudizio di conoscenza in generale. Poiché il sublime mostra la lacerazione dell'umano tra natura e libertà, la struttura del giudizio ha un compito più radicale, ed è chiamata a definire lo stesso soggetto trascendentale, mentre fallisce nel tentativo di dare una definizione dell'oggetto. Inoltre, la differenza tra idee estetiche e sublime, fondata sulla diversa dinamica che intercorre tra immaginazione e ragione, mostra come soltanto l'opera del genio e l'idea estetica abbiano a che fare con l'opera d'arte, mentre l'idea della ragione che guida il giudizio sul sublime, nell'impossibilità di raggiungere qualsiasi forma di comprensione, muove dalla contemplazione dell'oggetto a una forma estetica di autoriflessione di un soggetto non pensato in termini psicologici, ma come funzione trascendentale. Questa caratteristica non concettuale del sublime fonda anche l'impossibilità di estendere la teoria del simbolo al sentimento del sublime, operazione che recentemente è più volte stata proposta a sostegno di una lettura oggettivistica. Il sublime non può costituire una rappresentazione simbolica anzitutto in quanto si fonda su un giudizio pronunciato in assenza dell'oggetto, ma anche perché la teoria kantiana del simbolo si fonda sull'analogia tra schematismo e ipotiposi simbolica, che l'assenza di concetto nel sublime impedisce del tutto. Da ultimo, si è presentata molto brevemente la posizione di Schiller sul sublime kantiano, come primo esempio di un'interpretazione oggettivistica. Si è visto tuttavia come l'interesse che muove la lettura schilleriana esuli dalla filosofia kantiana e sia incompatibile con una forma che abbiamo definito di soggettivismo debole. La distanza tra i due autori è dovuta principalmente all'obiettivo che si prefiggono con le loro estetiche. Kant mira a

garantire una forma di unità al suo sistema trascendentale e il sublime è perfettamente inserito in questo progetto unitario (Feloj 2012), mentre Schiller intende proporre una riflessione che parte e si conclude con la propria produzione artistica. Questo tipo di distanza mi sembra valere ancora oggi per quegli autori che, all'interno o all'esterno degli studi kantiani, intendono recuperare la dottrina del sublime elaborata da Kant per una teoria dell'arte che guardi alla morale.

BIBLIOGRAFIA³

- AMOROSO, L. 2014. *Schiller e la parabola dell'estetica*. Pisa: ETS.
- CLEWIS, R. 2009. *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COHEN, T. 1992. "Why Beauty is a Symbol of Morality." In *Essays in Kant's Aesthetic*. A cura di T. Cohen e P. Guyer: 221-236. Chicago: University of Chicago Press.
- CROWTHER, P. 1989. *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford: Oxford University Press.
- DANTO, A. C. 2003. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and La Salle: Open Court.
- . 2013. *What Art is*. New Haven: Yale University Press.
- DORAN, R. 2015. *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DÜSING, K. 1990. "Beauty as the Transition from Nature to Freedom in Kant's Critique of Judgement." *Noûs* 24: 79-92.
- FELOJ, S. 2012. *Il sublime nel pensiero di Kant*. Brescia: Morcelliana.
- GARELLI, G. 2015. *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*. Bologna: Pendragon.
- GIBBONS, S. L. 1994. *Kant's Theory of Imagination. Bridging Gaps in Judgment and Experience*. Oxford: Clarendon Press.
- GUYER, P. 1993. *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2015. "The Poetic Possibility of the Sublime". Presentato al 12. *Internationaler Kant Kongress* (Wien, Austria, 21-25 settembre).
- HYUN PARK, K. 2009. *Kant über das Erhabene. Rekonstruktion und Weiterführung der kritischen Theorie des Erhabenen Kants*. Bonn: Königshausen & Neumann.
- KANT, I. 1942. *Preischriften der Fortschritte der Metaphysik*. In *Kants Gesammelte Schriften*, vol. 20. Berlin: De Gruyter.

³ Le traduzioni delle opere di Kant sono accompagnate dall'indicazione dei testi originali, citate con le abbreviazioni riportate tra parentesi quadre, seguite dal relativo numero di pagina.

- KANT, I. 1976. *Critica della ragione pura*. A cura di G. Colli. Milano: Adelphi [KrV = *Kritik der reinen Vernunft*. In *Kants Gesammelte Schriften*, vol. 3. Berlin: Reimer, 1911].
- KANT, I. 1995. *Critica della capacità di giudizio*. A cura di L. Amoroso, Milano: Rizzoli [KU = *Kritik der Urteilkraft*. In *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 5. Berlin: Reimer, 1913].
- KANT, I. 2006. *Critica della ragion pratica*. In I. Kant, *Scritti morali*. A cura di P. Chiodi. Torino: UTET [KpV = *Kritik der praktischen Vernunft*. In *Kants Gesammelte Schriften*, vol. 5. Berlin: Reimer, 1913].
- LA ROCCA, C. 2003. *Soggetto e mondo. Studi su Kant*. Venezia: Marsilio.
- LYOTARD, J.-F. 2001. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*. Trad. it. a cura di E. Raimondi e F. Ferrari. Milano: Lanfranchi.
- MAKKREEL, R. 1995. *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. Chicago: University of Chicago Press.
- MATHERNE, S. 2015. "The Sublime as a Symbol of Morality." Presentato al 12. *Internationaler Kant Kongress* (Wien, Austria, 21-25 settembre).
- NAHM, M. C. 1957. "Sublimity and the Moral law in Kant's Philosophy." *Kant Studien* 48: 502-24.
- NEWMAN, B. 1990. "The Sublime is Now". In *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. A cura di J. Ph. O'Neil: 170-73. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- NUZZO, A. 2008. *Ideal Embodiment. Kant's theory of sensibility*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- PINNA, G. 2013. "Metamorfosi del sublime. Schiller e Kant." In *Schiller lettore di Kant*. A cura di A. L. Siani e G. Tomasi: 167-84. Pisa: ETS.
- RECKI, B. 2001. *Ästhetik der Sitten*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- ROHLF, M. 2008. "The Transition from Nature to Freedom in Kant's Third Critique." *Kant Studien* 99: 339-60.
- SCHILLER, F. 1993. *Kallias, o della bellezza e altri scritti di estetica*. A cura di C. De Marchi. Milano: Mursia.
- . 2003. *Del sublime*. A cura di L. Reitani. Milano: Abscondita.
- . 2009. *L'educazione estetica*. A cura di G. Pinna. Palermo: Aesthetica.
- TOMASI, G. 1997. "La forma che fa apparire l'idea. Immaginazione, intelletto e ragione nella concezione kantiana della pittura". *Rivista di estetica* 37/4: 49-72.
- . 2013. "Schiller, Kant e l'oggettività della bellezza." In *Schiller lettore di Kant*. A cura di A. L. Siani e G. Tomasi: 67-90. Pisa: ETS.
- VAN ERP, H. 2015. "The Genuine Sublime: Kant on the Sublimity of Moral." In *The Sublime and its Teleology*. A cura di D. Loose. Leiden: Brill.
- ZAMMITO, J. H. 1992. *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*. Chicago: University of Chicago Press.

LUDOVICA CONTI

IL SUBLIME MATEMATICO*Sentimento d'infinito ai confini della ragione kantiana*

Pensieri infiniti, pensieri ideali;
ideali con due o tre dimensioni.

Come si può servirsi di pensieri infiniti
per la soluzione di problemi di pensiero finiti?
Novalis, fr. 266

Argomento già presente nella produzione precritica (Kant 2000, 291-346), il sublime si impone alla tarda attenzione kantiana in una posizione eccentrica rispetto alle coordinate trascendentali: conferma estetica della radice soprasensibile dell'uomo, tale 'inaudito' sentimento di ragione sembra rappresentare insieme il momento di più intensa e sentita partecipazione noumenica e il rischio più alto in cui incorre la vocazione sistematica dell'autore.

La lettura delle pagine dedicate al sublime, in particolare nella sua versione matematica, deve dunque muovere dalla duplice consapevolezza della cardinalità dei problemi implicati e dell'anomalia con cui tuttavia essi s'inseriscono nella trattazione estetica: pur cadendo all'ombra della cruciale domanda sui limiti (*Schranken*) – confini (*Grenzen*)¹ della ragione, il sublime ne rappresenta l'espressione estrema, il culmine verso cui si tende e su cui si infrange lo stesso disegno critico.

¹ La traduzione di *Schranken* e *Grenzen* rispettivamente con *limiti* e *confini* è quella utilizzata da Costantino Esposito nell'edizione Bompiani dell'opera kantiana (Kant 2004). Per un'approfondita spiegazione della scelta traduttiva si rimanda a Esposito 2008. La scelta è motivata anzitutto dal riferimento al significato, in tedesco, dei termini *Schranke* ("barriera") e *Grenze* ("confine" come "frontiera"). In secondo luogo, lo stesso Kant sottolinea la corrispondenza tra i termini latini *limes* e *terminus* e quelli tedeschi *Schranke* e *Grenze*: *limes*, come *Schranke* (qui tradotto con "limite"), indica sempre negazione, mancanza o imperfezione mentre *terminus*, come *Grenze* (qui tradotto con "confine"), indica uno spazio di ulteriorità rispetto a ciò che delimita ed è spesso connesso al concetto di *ratio primitiva* e *completudo*. Cfr. Kant 1928, *Refl.* 3897 ("Così il *terminus* di una serie è il primo membro della medesima, le cui condizioni di possibilità sono implicite nel *conceptus terminator* che si identifica con il significato di *Grenzbegriff*"); e Kant 1998, 644.

Primo obiettivo che ci si pone è la collocazione del sublime nel cuore della soggettività trascendentale, all'interno della tensione critica tra l'ambizione assoluta e attuale della ragione e i vincoli (gnoseologici, etici, estetici e teleologici) che ne rinviando potenzialmente e fenomenicamente la soddisfazione: sentimento dal profondo spessore morale, il sublime kantiano trasfigura la fisionomia dell'omonimo concetto tradizionale e si annuncia collettore di motivi che trascendono palesemente il quadro razionalista dell'estetica baumgarteniana,² rivendicando, con tutta l'urgenza del sentimento, quella stessa destinazione noumenica che in uso teoretico la ragione aveva potuto solo simbolicamente pensare.

Secondo e complementare obiettivo è invece la traduzione della 'marginalità' (Kant 1995, 263) di questo frammento d'assoluto nella eccezionalità del sentimento con cui la consapevolezza noumenica, per il tramite paradossale della sua indeducibilità e immediatezza (*ibid.*, 353), viene esteticamente avvertita.

Importante filo conduttore per muoversi tra essenzialità ed estraneità del sublime si rivela il concetto di infinito attuale: analiticamente incluso nella definizione della sua versione matematica (*ibid.*, 285), l'infinito colto nella sua totalità in modo non contraddittorio (*ibid.*) si rivela infatti il comune denominatore del 'mondo' della ragione, della trama soprasensibile delle idee disegnata dai suoi confini; restituendo una specifica legittimità filosofica a una nozione matematicamente aborrita, il sublime riconosce il valore *absolute magnum* della ragione, trovando così, proprio nel sentimento, la dissoluzione delle aporie implicate e analogicamente aggirate in sede teoretica.

L'infinito pensato tra antinomia e analogia

Il concetto d'infinito, nella sua duplice versione potenziale e attuale, costituiva un argomento di comprovata rilevanza nel dibattito filosofico-scientifico settecentesco (Tonelli 1987): mentre la matematica aveva ereditato la scomunica aristotelica nei confronti della nozione intrinsecamente circolare di infinità attuale, proprio il concetto filosofico di totalità sembrava tacitamente conservarne l'esigenza razionale di assoluto.³

L'accesso kantiano al dibattito, introdotto dall'interrogativo coevo sui rapporti tra scienza e filosofia (Kant 2004, BXIX e B22), si traduce ben presto nella specifica domanda critica sulla possibilità della metafisica come scienza e nella consapevolezza di una sostanziale difformità, non tanto del rigore quanto del metodo (*Ibid.*, A713/B741; A837/B865), tra le discipline razionali della matematica e della filosofia; tale distinzione metodica si rivela inoltre spia (o trascendentalmente origine)

² Ricordata dallo stesso in Kant 2004, B36 nota.

³ In Spinoza e Leibniz è rintracciabile l'idea di infinito attuale come di un tutto in cui la molteplicità sorge mediante limitazioni; cfr. Spinoza 2007 (prop. VIII, scol. I) e Leibniz 1967, 282-83. Su questi argomenti cfr. Moretto 1990, 77-80.

dell'incommensurabilità dei rispettivi contenuti, collocando, attraverso il concetto inverso di limite-confine, il sentore potenziale dell'infinito matematico e quello attuale dell'infinito metafisico, rispettivamente come direzione del processo sintetico della ragione scientifica (o intelletto) e sua anteriore esigenza motrice.

La complementarità tra postura scientifica e filosofica del soggetto trascendentale iscrive le coppie speculari, limite-infinito potenziale (matematico) e confine-infinito attuale (metafisico) nella struttura portante del disegno critico, consentendo così la torsione, sul perno concettuale del limite-confine, della metafisica in filosofia trascendentale: non più porzione di mondo, né, *in primis*, sezione della filosofia, "metafisica" diviene infatti la condizione paradossale di quell'ente "razionale ma finito", trattenuto, dalla duplice impossibilità di conoscere e di non pensare (*Ibid.*, AVII; Kant 2013, 237), sul fragile confine dell'uso legittimo della propria ragione (Kant 2006, 229). La natura reversibile del limite-confine, condizione anfibia della duplice nozione d'infinito e presupposto essenziale della complementarità dei divieti, è dunque anzitutto specchio della radice composta (Kant 2004, A15/B29) che, tradotta nell'eterogeneità delle sue facoltà, sospende il soggetto trascendentale tra i due mondi di cui è cittadino (Gennari 2001).

Discusso dunque come risultato di 'atteggiamenti' opposti della ragione, il problema dell'infinito, potenziale o attuale, rivela che l'incedere schematico e conoscitivamente legittimo del pensiero matematico si arena in un in-intelligibile regresso *in infinitum* o *in indefinitum* (Kant 2004, A510/B538) ossia raggiunge il traguardo infinito solo nella sua dimensione potenziale; al contrario il pensiero metafisico, criticamente purificato dall'impropria pretesa conoscitiva, può rinvenire nell'analogia un approccio sensato al noumenico "tutto infinito" di cui già da sempre e attualmente la ragione partecipa. Si può inoltre anticipare che, a fronte della simmetria teoretica con cui ipotiposi schematica ed ipotiposi simbolica (Kant 1995, 543) sembrerebbero spiegare questo difforme movimento della ragione kantiana, l'anteriorità e la priorità architettonica della dimensione metafisica, tradotte trascendentalmente nell'esigenza attuale dell'infinito, si riproporranno in ambito pratico ed estetico: a partire dall'incolmabile carenza umana di un'intuizione intellettuale (Kant 2000a, 433; Kant 2004, BXL), l'obiettivo più difficile del progetto critico, facendosi largo tra le parvenze dialettiche del razionalismo wolffiano e i limiti (*Schranken*) dell'empirismo humeano, consiste infatti nel tentativo di legittimare l'infinito "bisogno" metafisico della ragione individuandone, sotto forma di *Grenzen*, le condizioni di possibilità; proprio l'attualità infinita di tale esigenza teoretica si ritroverà nella completezza morale del "sommo bene" e nell'incommensurabilità esteticamente avvertita come sentimento del sublime.

L'accesso riflessivo a quest'ultima dizione d'infinito è infatti preceduto e permesso dalla sua legittimazione teoretica, operata nella prima critica e riassumibile in tre momenti: il primo passo (Kant 2000a, 421-23), ossia il riconoscimento della consistenza logica dell'idea di infinito attuale, è l'estremità del filo che Kant tende tra la logica formale e trascendentale e il presupposto per una deduzione, se non altro

soggettiva, dell'impiego "reale" delle forme logiche di ragione. La definizione formalmente corretta di infinità attuale prevede un'implicita emancipazione dalla nozione archimedea di grandezza e di massimo ed il ricorso al concetto matematico di insieme e di limite (Kant 2004, A487/B515): consistente da un punto di vista formale, tale grandezza rimane irrealizzabile, a livello trascendentale, da un intelletto finito.⁴

In secondo luogo Kant evidenzia come il pericolo risieda non nel concetto di infinito attuale ma nel suo impiego costitutivo da parte di un intelletto finito; le *antinomie* della ragione pura⁵ rappresentano infatti l'emblematico conflitto tra l'esigenza razionale di un infinito attuale al di là del confine di conoscenza e l'incedere potenzialmente inesaurito, ma inevitabilmente inadeguato dell'intelletto scientifico verso i propri limiti; si trovano così contrapposte quattro tesi ispirate da un principio "dogmatico" ed altrettante antitesi dettate da un principio "empirico": sotto l'etichetta scientificamente negativa di "dogmatismo" si avanza la pretesa di una serie già data di condizionati, infinita perché priva di limiti ma definita da confine, sinonimo dunque di totalità o infinità attuale; viceversa l'istanza "empirista" delle antitesi presuppone il regresso *potentialiter* infinito da ciò che è dato alle sue condizioni, sia *in indefinitum* dal singolo membro verso un'insaturabile totalità sia *in infinitum* dall'unità empiricamente data alla totalità inesauribile dei suoi costituenti; ciò che pregiudica quest'uso, scientificamente legittimo ma razionalmente insoddisfacente, dell'intelletto è lo spostamento potenzialmente infinito dei suoi limiti, in assenza di un confine. Rileggendo in questi termini le motivazioni fornite dallo stesso Kant a sostegno dei due atteggiamenti teorici che lacerano la nomotetica razionale, emerge che il platonico interesse speculativo, pratico e architettonico, che detta le tesi dà voce all'esigenza attuale d'infinito, intrinseca alla ragione e rivelata nella parte conclusiva della *Dialettica*, mentre la radicalizzazione, a suo modo "dogmatica", del monito disciplinare empiristico non fa altro che ribadire quei limiti che la ragione stessa impone all'intelletto in vista della correttezza del suo uso conoscitivo.

Il terzo momento della discussione teoretica sull'infinito attuale consiste nell'esclusione del rischio inverso a quello di reificazione metafisica; riconosciutane la consistenza logica e l'impossibilità trascendentale, si tratta di discernere, dall'illusoria ipostatizzazione delle idee, la legittimità della loro esigenza: "bisogno" di ragione che, come visto, prende forma sul percorso della logica formale, l'idea di totalità attuale, proprio in virtù del fallimento fenomenico trascendentale, prelude e pretende un compimento noumenico. *L'Appendice* sigla dunque il pieno riconoscimento dei risultati complementari sortiti dall'intervento disciplinare della *Dialettica*: dalla torsione

⁴ Nella *Dissertazione*, non si esclude però che il concetto di infinito in atto, proprio in quanto consistente logicamente, sia accessibile da un intelletto divino; cfr. Kant 2000a, 388.

⁵ Anche senza discutere le singole tesi e antitesi, è qui possibile sottolineare, nella struttura stessa del meccanismo antinomico, la medesima dinamica di pretesa attualità e mancata corrispondenza empirico-potenziale che innescherà il paradossale sentimento del sublime.

dell'“errore” in “problema” (Kant 2004, A254/B310), la critica individua l'inevitabile distinzione tra limiti e confini, cui fa eco quella tra *erkennen* e *denken*, e infine apre un varco analogico sull'infinito in atto al di là della nostra portata conoscitiva.

Si chiarisce a questo punto l'imperfetto parallelismo tra matematica e filosofia: mentre nelle scienze, distinguendosi ancora facoltà limitante e limitata, è sufficiente la nozione negativa e potenziale di limite (*Schranke*), lo sdoppiamento o meglio il rivolgimento esterno di questo limite in soglia attraversabile o confine (*Grenze*) diventa necessario solo quando soggetto e oggetto della limitazione coincidono in quell'unica matrice razionale che, nelle opere critiche, pone complessivamente se stessa sotto giudizio; scopo di questa “doppia” soglia (Chiereghin 1988, 81-106; Gentile 2003 e 2012) è dunque evitare che il limite dell'uso scientifico-conoscitivo di ragione venga scambiato per quello trascendente, determinante la possibilità delle cose stesse (Kant 2006, 118-19).

S'impone dunque come primo vero approdo trascendentale non solo l'esclusione dell'uso costitutivo dell'idea di totalità attuale, ma l'ascrizione, alla sua non contraddittorietà logica, dello statuto problematico di *Grenzbegriff* (Kant 2004, A255/B311): riconoscendo all'idea di ragione proprio quella funzione di limitazione (*Begrenzung*) che contraddistingueva il giudizio trascendentale da quello logico generale,⁶ Kant ‘riempie’ la negatività formale della non contraddizione con le funzioni trascendentali “regolativa” ed “euristica”; il concetto lasciato formalmente vuoto si configura dunque come orizzonte dell'intera attività del soggetto pensante, entro cui orientarsi (Kant 1995a, 50 nota) e da cui ‘vedere’ ciò che non può non essere il fondamento di ogni possibile determinazione oggettiva.

Anche all'interno della riflessione trascendentale, la limitazione ha dunque un significato positivo (Kant 2006, 231), anzi, in aggiunta a quanto asserito in campo formale, la positività del confine coincide con la legittimazione critica dell'indagine⁷ e consente l'instaurazione di un rapporto (analogico) con ciò che non vi è incluso, ma compreso come eccedente e precedente.⁸

Sull'apertura di questo nuovo dominio o meglio dalla riformulazione trascendentale del controverso ambito metafisico come “campo” del pensiero (Kant 1995, 81),

⁶ La prima occasione in cui si evince, in sede critica, il nesso tra limite e infinito è infatti rappresentata dalla corrispondenza tra la terza categoria della qualità, ossi la Limitazione, e i giudizi infiniti (A è non-B), la cui funzione, esclusivamente trascendentale, è di limitare (*beschränken*) il contenuto; cfr. Kant 2004, A72/B98.

⁷ L'impossibilità della conoscenza di trascendere i limiti dell'esperienza diventa la base dell'effettiva validità della conoscenza; l'impossibilità del raggiungimento pratico della santità diventa la norma della moralità; l'impossibilità di subordinare a sé la natura diviene il principio del giudizio estetico e teleologico.

⁸ Kant 2006, 233. Sul tema dell'analogia in rapporto a quello del limite-confine cfr. Faggiotto 1986 e 1989; Moretto 1986; Melchiorre 1991; Leoni 2004.

sembrerebbero dunque poter avvenire, quali ultimi stadi della giustificazione trascendentale dell'attualità infinita, la sua rifondazione pratica ed il suo sentimento estetico: la possibilità teoreticamente problematica e regolativa dell'infinità attuale, implicata analogicamente dalle idee trascendentali, potrà essere per un verso legittimata come postulato (Kant 1992, 97 e 403-07), d'altro canto avvertita come sublime.

Infinito sentito come sublime

Attingendo sentimentalmente a una delle $\psi\upsilon\gamma\alpha\acute{\iota}$ (sorgenti) dell'anonimo,⁹ in nessun altro luogo del testo kantiano il limite, anche etimologicamente evocato dal corrispondente latino (*sub-limis*),¹⁰ diventa 'leva' tanto potente per il proprio superamento.

Seguendo il filo conduttore della dimensione attualmente infinita che la ragione kantiana, oltre e prima dell'uso conoscitivo, rivendica come proprio ambito legittimo, il sublime si rivela trasfigurazione estetica dell'oscurità gnoseologica del noumeno (Franzini 1997) e impone una precisazione dei profili d'immaginazione e ragione, estremità dei "due ceppi" (Kant 1968, A15/B29) eterogenei e asintoticamente prolungati di sensibilità ed intelletto.

Mentre il simbolo era il risultato della singolare sinergia della funzione analogica, tradizionalmente immaginativa, e del motore noumenico razionale, il sublime sarà anzitutto sentimento di una tensione: il 'soccorso' dell'immagine alle aporie espressive della ragione¹¹ lascia il posto, in sede estetica, allo sgomento empirico del soggetto

⁹ Le seconda delle cinque $\pi\eta\gamma\alpha\acute{\iota}$ γονιμώταται ("fonti più produttive") del linguaggio sublime, dopo la grandezza dei pensieri, era l'intensità dei sentimenti; cfr. Anonimo 1947, par. 8.

¹⁰ Sebbene il termine latino *sublimis* ammetta diverse etimologie a seconda che il radicale sia interpretato come *limen* (soglia, architrave, dimora, frontiera), *limes* (via traversa, linea di confine) o *limus* (limo, fango), sembra corretto 'sentire' nel sublime kantiano eco della seconda radice e dunque spinta "fino al confine". Rispetto al latino, il tedesco *Erhaben* (da *erheben*) conserva il riferimento più specifico all'altezza, presente nell'originale greco, ὑψος (da ὑπατος, superlativo di ὑπέρ) e in uno dei significati del *sub* latino ("dal basso verso l'alto"); cfr. Cotroneo 1983; Feloj 2012; Pagano 1985; Rigobello 1983; Sgarbi 2013.

¹¹ La dizione analogica imposta dal tema metafisico e morale rivela la vera ambizione "cosmica" che alimenta il pensiero kantiano: la dualità evocata dai termini che costituiscono formalmente l'analogia non è infatti che un riflesso di quei "due mondi" di cui l'uomo è "cittadino" e tra i quali, nel vuoto lasciato dal pensiero univoco e diretto della metafisica razionalista, ha origine l'esigenza riflessiva del trascendentale, riconfigurazione critica del "bisogno" metafisico (e analogicamente formulato) della ragione. La dichiarata collocazione 'inferiore' e sensibile dell'immaginazione si sovrappone tuttavia al profilo sfuggente della facoltà che la consuetudine filosofica associava alla fantasia e all'universo, modalmente più accogliente, della possibilità. Alterando le fisionomie tradizionali delle facoltà, per un verso la ragione diviene la legittima erede del regno immaginativo della libertà, ridefinito dal gesto intrinsecamente morale dell'autodeterminazione; d'altro canto l'immaginazione serba traccia del sentore tradizionale d'indipendenza e indeterminazione che, paradossalmente, la rende la facoltà più

trascendentale e all'ascolto, proprio nell'ammutolare immaginativo, dell'autentica voce della ragione.

L'approdo speculativo della *Critica del Giudizio* si avvale di alcuni strumenti concettuali che, recuperando annotazioni diffuse nelle lezioni degli anni Settanta (Kant 2004; Kant 2004a; Kant 1997) ed esplicitando presupposti latenti nelle prime due *Critiche*, intervengono, all'interno del giudizio riflettente, a modulare con maggiore verosimiglianza il profilo funzionale della soggettività trascendentale.

Il primo passo consiste nell'individuare, a fondamento della valutazione logico-matematica delle grandezze, un'inevitabile stima estetica, misura di ciò che l'animo può "ad occhio" (Kant 1995, 275) abbracciare in un'intuizione e che l'immaginazione può adoperare nell'esibizione dei concetti matematici. Il compito intellettuale di misurazione numerica, riconosciuto nella sua natura comparativa e nel suo rivolgersi a grandezze archimedee reciprocamente limitanti, viene dunque ancorato al gesto preliminare di adozione intuitiva dell'unità di misura (*ibid.*).

Considerando la dinamica relazionale della valutazione matematica come paradigmatica dell'incedere intellettuale (*ibid.*, 276), rinvenirne a fondamento un nucleo intuitivo irriducibile non solo riporta, nel cuore del funzionamento estetico, il problema dell'assoluto, ma esplicita la responsabilità empirico-intuitiva di quel nuovo (e sublime) fallimento potenziale dell'immaginazione di fronte all'esigenza attuale della ragione, teoreticamente anticipato dallo slittamento simbolico dell'ipotiposi schematica.

Altro presupposto essenziale dell'elaborazione estetica di questo tema è l'esplicita collocazione empirica del *Darstellungsvermögen* immaginativo e delle sue funzioni complementari di *apprehensio* e *comprehensio*¹² (Kant 1995, 277): eredi o almeno

lontana eppure più simile alla stessa ragione. Il terreno lessicale che ruota attorno al *Bild*, con l'inevitabile allusione di libertà, diventa allora, per assurdo, l'unica alternativa metaforico-espressiva all'afasia suscitata da ciò che è solo pensabile e pertanto letteralmente "in-immaginabile". Sullo sfondo lessicale del *Bild* prende dunque forma il nucleo teorico del simbolo, la cui gestazione precritica è affidata all'immaginazione empirica, ma che, nella progressiva precisazione trascendentale dei ruoli, rivelerà la propria ineludibile matrice razionale e l'ispirazione extrafenomenica. Cfr. Makkreel 1990, 9-42.

¹² La "comprensione" estetica in particolare emerge come il risultato di una lunga gestazione concettuale in cui si matura il ripensamento trascendentale di problematiche tipicamente baumgarteniane, come quella dell'autonomia della sensibilità, a partire dalla consapevolezza critica dei limiti del soggetto; cfr. Baumgarten 1936, par. 14; il problema di una "logica" della percezione era ben presente a Kant anche attraverso il testo di Meier, *Auszug aus der Vernunftlehre*, utilizzato dal 1755 al 1796 come manuale di logica. *Zusammenfassung*, che compare 18 volte in Kant 1995 in connessione con il sublime matematico, compare, nelle opere edite precedenti, solo quattro volte. L'uso in ambito estetico, del termine *comprehendere*, concetto tecnico della terminologia logica, conferma la tensione a distanza tra immaginazione e ragione, da un lato indicando la comune tendenza all'incondizionato, dall'altro costringendo l'immaginazione ai parametri inadeguati della sensibilità; cfr. Hohenegger 1990.

riconoscibili proiezioni delle prime due sintesi del giudizio teoretico,¹³ apprensione e comprensione definiscono la valutazione estetica per difetto rispetto alla ricognizione concettuale, esponendo irrimediabilmente l'immaginazione all'impari confronto con la ragione.

L'*apprehensio*, ossia la progressiva acquisizione di contenuti parziali, utilizzando il metro esteticamente fornito dall'intuizione in risposta ai concetti d'intelletto, istanzia il motore potenzialmente infinito in opera nella matematica e nella scienza della natura, ossia il meccanismo empiricamente sintetico, strutturalmente votato al regresso antinomico *in indefinitum* e *in infinitum*.

La *comprehensio* invece, memore della *Abbildung*¹⁴ precritica (*ibid.*, 277) e chiave per l'individuazione di una sintesi non concettuale,¹⁵ consiste nella composizione sinottica delle rappresentazioni parziali, evidenziando i limiti strutturali della facoltà immaginativa: a fronte della catena "apprendibile", potenzialmente priva di un massimo (*ibid.*, 275) e scandita da *Schranken* omogenei, lo sguardo intuitivo della comprensione ha infatti una capacità finita che raggiunge rapidamente un limite insuperabile (*ibid.*, 275-77), impedendo, di fronte a sollecitazioni superiori alle sue forze, una stima estetica.

È su questa nuova coordinata della valutazione estetica, a sua volta espressione della composita funzione dell'immaginazione, che si colloca la *Grenzsituation* dell'*absolute magnum*: quando l'enormità dell'oggetto attrae l'apprensione oltre i limiti da essa comprensibili, tale facoltà perviene al sentimento di una letterale incomprendibilità estetica di quella totalità e, facendo "violenza" (*ibid.*, 305) al senso interno del tempo (*ibid.*, 295), sospende il ritmo progressivo della propria espansione. Provvisoriamente definito come "ciò che è grande al di là di ogni confronto" (*ibid.*, 267, 275), il sublime è risolto estetico proprio di ciò che, imponendosi al di là dell'impossibile valutazione (*ibid.*, 287), diviene *ipso facto* misura riflessiva e attestazione soggettiva di una grandezza infinita in atto.

Di fronte alla tragica difformità tra la risposta potenziale dell'immaginazione e l'esigenza attuale della ragione, l'atteggiamento estetico ripropone, in assenza di un'ipotiposi, il meccanismo pratico della *negative Darstellung* (*ibid.*, 315),¹⁶

¹³ Sintesi dell'apprensione nell'intuizione e della riproduzione nell'immaginazione. Cfr. Scaravelli 1973, 451-66; Lyotard 1991, 89-95 e 125-52; Traversa 1991, 177-205; Pillow 2000, 108-23.

¹⁴ Cfr. *Metaphysik Pölitz*, in KGS XXVIII, 253-56; la discussione del tema della comprensione è corredato dello stesso esempio, sulla dimensione della chiesa di San Pietro, che compare nell'*Analitica del Sublime* (Kant 1995, 277). Cfr. Makkreel 1990, 17.

¹⁵ Sulla coordinazione come distinta dalla subordinazione e peculiare delle forme della sensibilità, Kant insiste nella *Dissertatio* par. 4 oltre che nelle note all'*Auszug* di Meier (cfr. KGS XVI, 113, 121). Il tema della sintesi non concettuale è strettamente connesso alla rivendicazione, di ascendenza baumgarteniana, dell'autonomia della sensibilità; sul rapporto terminologico e sistematico tra queste modalità di sintesi e il sublime matematico cfr. Scaravelli 1973, 451-74; Hohenegger 1990, 155-88.

¹⁶ Per un'analisi della logica sottesa alla *negative Darstellung*, cfr. Bertinetto 2006, in particolare 130-39.

eccezionalmente registrato dalla facoltà di piacere e dispiacere. Il “regresso” immaginativo (Kant 1995, 295), inibizione insuperabile dell’atteggiamento teoretico, diviene allora insostituibile risorsa estetica, coincidendo con l’esposizione sentimentale dell’alterità soprasensibile della ragione.

Occasione del sublime sono dunque quegli scenari naturali (*ibid.*, 289) che, incommensurabili per dimensione al soggetto e all’auto-percezione dei propri limiti (*ibid.*, 271), vengono valutati esteticamente come “assolutamente” grandi, etimologicamente ‘sciolti’ da ogni confronto e perciò autosufficienti: non ammettendo unità di misura altra da sé, l’infinito attuale s’impone in tutta la sua irriducibilità alle forze empiriche del soggetto e, nella sua radicale informità (*ibid.*, 256), piegando ogni resistenza conoscitiva, ‘disorienta’. Sublime è dunque il sentimento di questo improvviso dissolversi delle coordinate empiriche al richiamo urgente di un’esigenza superiore (*ibid.*, 313), il doloroso sfaldarsi del metro logico-matematico come prova della vocazione noumenica della ragione.

Evitando un rischio paragonabile a quello teoretico della “surrezione trascendentale” (Kant 2004, A583/B611; A 619/B647; A643/B671), sublime non può dunque essere definito propriamente né un oggetto né la sua conoscenza (*ibid.*, 261), ma solo l’esperienza soggettiva della profonda alterità di cui ci si scopre partecipi, l’acuta nostalgia della totalità incondizionata cui guarda la ragione (*ibid.*, 285) e a cui proprio quel sentimento di mancanza testimonia la nostra appartenenza (*ibid.*, 273-95).

All’incrocio tra domanda teorica, metodo pratico e sentimento estetico, il sublime acquieta dunque la tensione, generata e irrisolta dalla sola ragione, attraverso la semplice differenza delle facoltà in conflitto e assorbe le domande, lasciate aperte in sede teorica, nell’evidenza inoppugnabile del sentimento.

Collocazione liminale e attualizzazione sentita del *focus imaginarius* (Hohenegger 1990, 187) della ragione speculativa inviterebbero dunque a ricercare nel sublime matematico, quale infinito privo di forma e pensato come un tutto (Kant 1995, 259), l’atmosfera cosmologica della prima antinomia.¹⁷

In realtà l’in-esibibilità della *zusammengefaßte Unendlichkeit* (*ibid.*, 286), non implicando sintesi concettuale, presuppone l’accennata precisazione dei ruoli delle facoltà e la conseguente riconfigurazione delle domande: l’avvertimento sublime della

¹⁷ Paragonabile parallelismo teoretico-estetico si potrebbe individuare tra la terza antinomia e il sublime dinamico.

totalità infinita non comporta o forse evita l'antinomia,¹⁸ aggirando però così uno snodo cruciale della stessa argomentazione trascendentale.¹⁹

Al di là della somiglianza prodotta dall'effettiva sintonia problematica, unico punto di sincero contatto tra panorama antinomico e sentimento del sublime è la chiara ascrizione di potenzialità all'universo fenomenico e di attualità a quello eccedente e precedente del noumeno: nella prima *Critica*, la spiegazione trascendentale riconduceva l'antinomia dogmatico-empirista della ragione a un sillogismo ipotetico, evidenziandone la fallacia nella difformità dei "mondi" cui esso si riferisce; parallelamente, nella terza *Critica*, la dialettica tra facoltà razionale e immaginativa (*ibid.*, 281) viene esplicitamente ridotta al sentimento noumenico della ragione, suscitato dall'inefficace linguaggio fenomenico parlato dall'immaginazione.

Prima macroscopica differenza è però proprio la ridefinizione, come inesauribile scontro con l'immaginazione, di quello che era un conflitto della ragione con se stessa: la partita antinomica si giocava infatti interamente entro il suo "campo", sul "confine" interno del suo "territorio" (*ibid.*, 81), tra esigenze parimenti legittime (attuale e potenziale) dei suoi usi; nelle pagine dedicate al sublime, Kant sembra invece ascrivere tratto esclusivamente attuale al sentimento razionale d'infinito (*ibid.*, 283), individuando, nel gesto immaginativo dell'"apprensione", l'inesauribile protrarsi potenziale del cattivo infinito. A ben vedere il conflitto antinomico non trova dunque soluzione estetica ma, collassando sull'eterogeneità delle facoltà coinvolte, inibisce la propria latente pericolosità interna con la prevedibilità sistematica di una lotta tra estranei.

Spia testuale di un'ulteriore e più profonda distanza tra prima e terza *Critica* è inoltre il silenzio di quest'ultima sulla facoltà, trascendentale per eccellenza, dell'immaginazione pura: la ridefinizione empirica della facoltà già responsabile della mediazione schematica (e dunque della direzione fenomenica dell'uso conoscitivo della stessa ragione) consente di mettere in luce ed enfatizzare il presupposto empirico dell'antitesi antinomica, esplicitando così la premessa minore del falso sillogismo che la figura dialettica sottendeva (Kant 2004, A498/B526).

Il sublime tradimento estetico dell'antinomia teoretica consisterà dunque nell'imputare il fallimento attuale dell'immaginazione non tanto all'incommensurabilità strutturale della sua "apprensione" potenziale, ma ai limiti, inderogabilmente empirici, della sua "comprensione": complice la più convincente descrizione psicologica delle facoltà, l'incompatibilità concettuale tra infinito potenziale e attuale si indebolisce e

¹⁸ Conclude Hohenegger che l'inesauribilità non concettuale fa del sublime un concetto-limite modello della sintesi non intellettuale del giudizio estetico in generale (Hohenegger 1990, 188).

¹⁹ Hohenegger parla a questo proposito di vera e propria specularità: la totalità estetica starebbe a quella antinomica-concettuale, come le idee estetiche, cui alcun concetto può dirsi adeguato, alle idee intuitivamente inesponibili di ragione (Hohenegger 1990, 187).

sfuma in quella, esteticamente più saliente, tra finito e infinito (comunque attuale), quindi tra le effettive capacità, sensibile e intellegibile, del soggetto trascendentale.

Fin qui, dunque a livello contenutistico, la trattazione della terza *Critica* sembrerebbe comunque solo perfezionare o chiarire la consapevolezza ‘dualista’ che, in modo problematico e non metafisico, permea non solo l’universo antinomico, ma l’intero disegno critico.

In realtà, la radicalità della torsione estetica di un problema antinomico, come la contrapposizione tra dimensione potenziale e attuale, si evince dalla difforme presentazione, quale idea o sentimento, dello stesso attuale “tutto infinito” di pertinenza noumenica: in veste teoretica la ragione esprime, sotto forma dell’idea di mondo (*ibid.*, A334/B391), la *propria* esigenza di un’infinità attuale di qualcos’*altro* da sé, passibile dunque di un’analogica esibizione e di una, seppur solo soggettiva, deduzione; al contrario, esteticamente sollecitata da scenari immensi *al di là* della propria comprensione intuitiva, quella stessa ragione ‘sente’, negativamente esibita, la *propria* infinità attuale, ossia riconosce *se stessa* come noumeno.

La forte dissonanza tra contenuto antinomico dell’idea e consapevolezza riflessa nel sentimento del sublime è infine avvertibile nella loro metaforica sovrapposizione: il pensiero (teoretico) della totalità incondizionata di tutte le condizioni e l’avvertimento (estetico) della radice noumenica della razionalità finita segnano infatti, entrambi, il culmine del regresso analitico cui l’analisi filosofica può spingersi, illuminando, da punti diversi, la sorgente più remota delle attività del soggetto trascendentale; se l’immagine ideale è però solo un’“anticipazione” del pensiero, il sentimento del sublime è una forma di partecipazione metafisica (Melchiorre 1991, 92-104): quel sostrato ontologico che, in sede teoretica, in nome del rigore trascendentale, era stato espulso dal presupposto tradizionale di un tutto attuale precedente le parti, stempera così la sua natura pregiudiziale di surrezione mendace in quella, legittimamente acritica, del sentimento, ritrovando posto, seppure eccezionale, entro il sistema della ragione.

Unico accesso metafisico al noumeno diventa dunque quello doppiamente soggettivo (del soggetto a sé stesso) aperto dall’ossimorico e non-deducibile sentimento di “piacere negativo” (Kant 1995, 259 e 297). Proprio con la sua radicale estraneità all’alfabeto trascendentale (Kant 2004, A801/B829 nota *a*), recuperando così l’immediatezza negata sul piano intuitivo teoretico, il sublime si fa dunque portavoce, o, in senso lato, simbolo (Franzini 1997, 75), di quella “posizione assoluta” e impronunciabile al di là dei limiti conoscitivi.

La chiave della trasfigurazione appena descritta è contenuta nella seconda critica ed è costituita dal sentimento intrinsecamente pratico (Kant 2004, A800/B828) del rispetto, *Achtung* (Kant 1992, 277-83), di cui il sublime si annuncia volto estetico (Kant 1995, 291): ugualmente proiettato sulla facoltà di piacere e dispiacere, il sublime coincide dunque essenzialmente con il sentimento morale, quale aspetto della

propriocezione pratica che la ragione ha di se stessa, quindi della partecipazione “cosmica”,²⁰ attiva e non contemplativa, del soggetto trascendentale al mondo delle cose in sé. Secondo la medesima legge del “contrappeso” (Kant 1992, 283), rispetto e sublime si elevano (*erheben*) insieme dall’umiliazione sensibile, rispettivamente delle inclinazioni e dell’immaginazione, consentendo al loro comune soggetto razionale, proprio nell’inibizione della rumorosa componente fenomenica, di avvertire la propria consistenza noumenica.

A differenza della complicata eredità antinomica, ciò che lega il sublime al rispetto morale è dunque un’intimità essenziale a cui la flessione estetica del discorso conferisce, al massimo, uno spostamento d’accento: ciò che incrina il parallelismo tra atteggiamento pratico ed estetico della ragione è il modo riflessivo con cui, anziché essere effetto sensibile della determinante legge morale, il sublime si rivela l’enfatico motore sentimentale dell’espansione noumenica della ragione e, nella particolare chiave matematica, il paradossale testimone della sua infinità attuale. Il verso capovolto del medesimo vettore sentimentale accentua tuttavia esteticamente un condiviso dettaglio di forma:²¹ il sublime imporsi della statura razionale sulla dolorosa resa delle facoltà empiriche del soggetto, non essendo l’effetto immediato della legge morale, ma il risultato riflesso di un’aporia immaginativa, non può che approfondire il senso di ‘passività’ sentimentale.

Avvertire fino in fondo la portata straniante del sublime, chiave di volta sentimentale di una costruzione di ragione, ‘giustifica’ allora la tesi kantiana dell’anomalia ed inessenzialità di questo sentimento (e dell’esibizione negativa che sottende)²² entro l’impalcatura critica, enfatizzando per converso la sistematicità rigorosa dell’analogia (o ipotiposi simbolica), quale approdo, radicalmente alternativo, alla soglia noumenica.

In quel caso, nei panni legittimi di “geografo della ragione”, Kant aveva “visto” (Kant 1995a, 55 nota), come necessità ipotetica, l’ulteriorità del limite e il suo rovesciamento in confine: il *Grenzbegriff* noumenico, era stato introdotto infatti come simbolo di una polimorfa esigenza razionale,²³ quindi presupposto regolativo della

²⁰ Kant 2004, B868/A840, Nota a: “Concetto cosmico [*Weltbegriff*] qui significa il concetto concernente ciò che interessa necessariamente ognuno” (Kant 2004a, A 24).

²¹ Franzini 1997, 75-8: il sublime è “simbolo della complessità funzionale che il sentimento stesso riveste nell’architettura di una filosofia critica”.

²² Una sistematica valorizzazione della dimensione negativa nella presentazione dell’infinito si troverà invece nel pensiero idealistico; cfr. Lyotard 1989. Per un’analisi del ruolo dell’esibizione negativa nella trattazione hegeliana, cfr. Bertinetto 2006.

²³ Il generoso lemma del “noumeno” kantiano sembra dover accogliere diverse declinazioni dell’esigenza pre-categoriale della ragione: per un verso noumeno è l’“idea” come totalità attualmente infinita della serie regressiva delle condizioni; d’altro canto noumeno è la causa intellegibile e il *substratum* del darsi fenomenico del reale (Cfr. Kant 2004, B307 e A494/B522); è evidente che tra

conoscenza, totalità di condizioni, *substratum* del fenomeno, *ratio essendi* o almeno postulato della morale.

Entro la “geometria” critica della soggettività trascendentale, il profilo curvo (Kant 2004, A750/B787) autenticamente riconosciuto alla ragione consentiva di ‘piegare’ i limiti irraggiungibili di un’impossibile determinazione totale, nella visione di confini già sempre noti perché in rapporto con i contenuti di ciascuna conoscenza; la proiezione “sferica” (*ibid.*, A762/B790) dell’insondabile costituzione ‘lineare’, conversione e superamento critico dello stadio scettico humeano (*ibid.*, A751/B788), consisteva dunque nel riconoscimento della trama di rapporti di cui si costituisce la scienza e, mediante la mappatura ottenuta, nella definizione simbolica dei termini ‘sul confine’.

L’analogia era dunque la strada maestra, indiretta perché non schematica, ma corretta perché logico-proporzionale, per soddisfare l’esigenza teoretica di completezza propria di una ragione infinita, attualmente e praticamente partecipe della libertà noumenica, ma contratta entro i limiti conoscitivi dell’intuizione sensibile.

Al contrario il sublime, avvertimento della dimensione noumenica della ragione, s’impone come accesso, immediato in quanto sentimentale, ma comunque riflesso nell’estranea facoltà di piacere e dispiacere, al di là dei limiti immaginabili empiricamente.

In questo nuovo contesto, carico di risultati teoretici ma esteticamente ‘stravolto’ nella riflessione, perde salienza non solo l’antifrase concettuale tra infinito potenziale e attuale ma la stessa coppia meta-critica *Schranke/Grenze*: l’incommensurabilità immaginativa nei confronti della ragione non è infatti più dettata dall’incapacità matematico-costruttiva di pervenire ai propri limiti; al contrario la “comprensione” di cui la facoltà immaginativa è capace raggiunge da sola il proprio massimo (o limite), provando proprio in tale gesto il sentimento doloroso di un’eccedenza inarrivabile.

Nel caso del sublime, il tratto negativo, sentimentalmente espresso dalla violenza (Kant 1995, 305) subita dall’immaginazione e dal suo dispiacere, non è dunque autenticamente rovesciato in confine, ma anzi mantiene la propria efficacia proprio nella sua insuperabilità di limite; benché infatti Kant continui a parlare di *Grenzen*, l’anomalia del sentimento²⁴ rispetto all’universo razionale della critica si manifesta nell’impossibilità e inutilità del suo sdoppiamento:²⁵ laddove la ragione, proprio facendo esperienza del limite, si teneva sul confine e lo rendeva analogicamente ‘visibile’, il sublime lascia imporsi l’al di là del limite senza poterlo pensare.

Sebbene il risultato possa sembrare lo stesso, in un progetto che assuma connotati essenzialmente disciplinari (Kant 2004, B737/A709), il mutamento metodico

questi aspetti del noumeno, in parte sovrapposti nell’ideale del *Prototypon* trascendentale, è compreso l’intero margine ante-predicativo escluso dalla tematizzazione metafisica con la frattura kantiana di logica e ontologia.

²⁴ Anticipata dunque, in forma meno evidente, dal sentimento morale del rispetto.

²⁵ Nella coppia limite/confine (cfr. *supra*).

comporta una radicale distorsione:²⁶ il profilo che la ragione acquisiva nel gesto simbolico del tracciare confini rispondeva pienamente a quel requisito di autodeterminazione posto a fondamento del sistema filosofico, della possibilità stessa dell'impianto critico e della plausibilità di una nuova metafisica.

L'inemendabile vocazione noumenica che accomuna pensiero analogico e sentimento del sublime se nel primo caso si declina come attività di 'difficile' equilibrio razionale tra "territorio" di conoscenza e "campo" del pensiero, nel momento del sublime sembra risolversi in una più 'comoda' commozione di fronte all'emersione del soprasensibile dalle faglie dell'esperienza: procedendo in direzione opposta, se il pensiero si tendeva analogicamente verso il *focus imaginarius* superando i confini dell'immaginabile, il sentimento registra, nel regresso immaginativo, l'imporsi, come *negative Darstellung*, di ciò che l'eccede.

Senza in fondo far altro che esplicitare l'attività e latente passività, analiticamente implicate dai concetti di pensiero e sentimento, si conferma dunque che il tentativo analogico e l'esito simbolico, utilizzati prima ancora che teorizzati dallo stesso Kant,²⁷ costituiscono il gesto specificamente critico della ragione (Kant 1995a, 55) e che, al contrario, il sentimento del sublime è l'effetto atipico che, in particolari situazioni, la ragione 'in-comprensibilmente' avverte.

L'eccezionalità della situazione sublime e della *negative Darstellung* è segnalata dalla stessa complessità semantica che si addensa intorno al termine *Erhaben* e che, pur volendo connotare positivamente quella stessa incognita analogicamente allusa entro le coordinate teoretiche, finisce per tracciare, di tale sentimento, un profilo comunque instabile, di tratti incompatibili e antifrastici: misura incommensurabile, il sublime è infatti indizio quantitativo di grandezza senza essere l'oggetto immenso che lo provoca; inevitabile come l'umiliazione sensibile registrata dalla facoltà di piacere, il sublime annuncia, proprio in tale dispiacere, l'espansione inversa di qualcosa in sé che, *absolutum*, non vi rimane imbrigliato; dunque la ragione, su cui cade l'improprio accento sentimentale, a sua volta trasfigura riflessivamente il piacere negativo e, abdicando dal modo del pensiero, ne avverte l'attuale contenuto di infinità.

Il crescendo emotivo con cui la produzione critica in fondo prepara la risoluzione sublime rischia di nascondere, nel sollievo di questo nobile senso di sé, l'aporia molto meno rassicurante su cui il sentimento in quanto tale s'incaglia.

L'esigenza noumenica, alla cui luce si "orienta" il decennio critico, deve la sua cogenza proprio alla sua natura razionale, bilateralmente definita dalla reversibilità dei

²⁶ Sulla possibilità invece di intendere il sublime come simbolo della moralità cfr. Feloj 2012, 210-16.

²⁷ Con un procedimento che si ritroverà impiegato anche nel caso dell'analogia, nella *Dottrina degli elementi* della prima critica Kant definisce alcuni concetti come *Grenz-Begriffe* (o come concetti analogici), rimandando alla *Dottrina del metodo* o ai *Prolegomeni* l'effettiva definizione di *Grenze* (o di analogia); cfr. Kant 2004, A255/B311 e A758/B786.

limiti in confini ed etimologicamente evocata dalla consistenza morale e dall'infinità attuale del suo "campo".

Al contrario, nella negatività della sua esibizione, il sublime avverte l'inimmaginabile senza pensarlo: trascende e annulla, al di là del proprio razionale oggetto, la duplicità sottesa ma sempre mantenuta dal pensiero del limite e forse anticipa, ma non compie, il gesto specificamente critico di tracciare il proprio confine. Coprendo, con le "tinte forti" del sentimento, la trasparenza del pensiero, il sublime attraversa e dunque nega proprio quel margine tenuto criticamente aperto dalla ragione; dunque appaga ma non risponde autenticamente alla domanda sul fondamento, posta dalla ragione come cornice, insieme limite e confine, del disegno trascendentale.

Il sublime non rinnega dunque, quale presupposto cruciale del discorso kantiano, l'attualità schematicamente inesibibile ma implicata dalle idee di ragione, eppure ne forza, con lo strumento inaudito dell'esibizione negativa, la dizione critica: ammesso ma decentrato nell'ambito riflessivo e acritico del sentimento, marchiato dall'antifrase del "piacere negativo", il sublime rimane incastonato, nella sua preziosa anomalia, entro le coordinate trascendentali, di cui non può che rimanere eccezionale appendice (Kant 1995, 263):²⁸ venuto meno il significato del "noumeno", caduta la cogenza del rapporto con il fenomeno, si richiude lo spazio trascendentale proprio del pensiero entro cui, analogicamente, aveva oscillato la riflessione kantiana.

BIBLIOGRAFIA

- ANONIMO. 1947. *Del Sublime*. A cura di Rostagni. Milano: Istituto editoriale italiano.
- BAUMGARTEN, A. G. 1936. *Aesthetica*, 2 voll. Trad. it. di T. Fiore. Bari: Laterza (ed. or. 1750-58).
- BERTINETTO, A. 2006. "Negative Darstellung. Das Erhabene bei Kant und Hegel". *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus/International Yearbook of German Idealism* 4: 124-51.
- CHIEREGHIN, F. 1988. "La metafisica come scienza e esperienza del limite". *Verifiche* 17: 81-106.
- COTRONEO, G. 1983. "Una breve considerazione sul 'sublime' kantiano". In *Il sublime. Contributi per la storia di un'idea. Studi in onore di G. Martano*. A cura di G. Casertano: 257-66. Napoli: Morano.
- ESPOSITO, C. 2008. "I limiti del mondo e i confini della ragione. La teologia morale di Kant". In *Etica e mondo in Kant*. A cura di L. Fonnesu: 237-72. Bologna: Il Mulino.
- FAGGIOTTO, P. 1986, "'Limiti' e 'Confini' della conoscenza umana secondo Kant. Commento al par. 57 del Prolegomeni". *Verifiche* 15: 231-42.
- . 1989. *Introduzione alla metafisica kantiana della analogia*. Milano: Editrice Massimo.

²⁸ Tesi simile è esposta in Peña Aguado 1989; al contrario in Bertinetto 2006, proprio attraverso un'analisi della *negative Darstellung*, viene sostenuto che la teoria del sublime si riveli una riflessione sulla stessa filosofia trascendentale.

- FELOJ, S. 2012. *Il sublime nel pensiero di Kant*. Brescia: Morcelliana.
- FRANZINI, E. 1997. "Schema, simbolo e sentimento del sublime". *Rivista di estetica* 37/4: 73-84.
- GENNARI, M. 2001. "Kant e la sua Bildung". In Id., *Filosofia della formazione dell'uomo*: 63-95. Milano: Bompiani.
- GENTILE, A. 2003. *Ai confini della ragione. La nozione di "limite" nella filosofia trascendentale di Kant*. Roma: Studium.
- . 2012. *Filosofia del limite*. Catanzaro: Rubbettino.
- HOHENEGGER, H. 1990. "Nota per un'interpretazione dell'analitica del sublime matematico di Kant". *Il Cannocchiale. Rivista di studi filosofici* 3: 155-88.
- KANT, I. 1900 ss. *Kants gesammelte Schriften*. A cura della Preußische Akademie der Wissenschaften. Berlin-Leipzig: Reimer poi W. de Gruyter (=KGS).
- . 1928. *Reflexionen zur Metaphysik*. In KGS XVIII.
- . 1986. *Metaphysik L1*. In KGS XXVIII, 220-301. Trad. it., *Lezioni di psicologia*, a cura di G.A. De Toni, con una Introduzione di L. Mecacci, Roma-Bari: Laterza.
- . 1992. *Kritik der praktischen Vernunft*. In KGS V. Trad. it. *Critica della ragione pratica*, a cura di A. M. Marietti. Milano: Rizzoli (ed. or. 1788).
- . 1995. *Kritik der Urtheilskraft*. In KGS V. Trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso. Milano: Rizzoli (ed. or. 1790).
- . 1995a. *Was heißt: Sich im Denken orientieren?*. In KGS VIII. Trad. it. *Cosa significa orientarsi nel pensiero?*, a cura di P. Dal Santo. Milano: Adelphi (ed. or. 1786).
- . 1997. *Vorlesungen über Anthropologie*. Erste Hälfte, Die Vorlesung des Wintersemester 1772/1773 aufgrund der Nachschriften Collins. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- . 1998. *Vorlesungen über Metaphysik und Rationaltheologie*. In KGS XXVIII. Trad. it. *Lezioni di metafisica*. A cura di A. Rigobello. Roma: Ed. San Paolo.
- . 2000. *Scritti precritici*. A cura di P. Carabellese, ed. ampliata da A. Pupi con una Prefazione di R. Assunto. Roma-Bari: Laterza.
- . 2000a. "La forma e i principi del mondo sensibile e intellegibile". In Id., *Scritti precritici*: 419-63. Roma-Bari: Laterza (ed. or. 1770).
- . 2004. *Kritik der reinen Vernunft*. In KGS III. Trad. it. *Critica della ragione pura*. A cura di C. Esposito. Milano: Bompiani (ed. or. 1781/1787 = A/B).
- . 2004a. *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*, hrsg. von G.B. Jäsche (Logik Jäsche). In KGS IX. Trad. it. *Logica*. A cura di L. Amoroso. Roma-Bari: Laterza.
- . 2006. *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che si presenterà come scienza*. A cura di P. Carabellese, ed. rivista da R. Assunto. Roma-Bari: Laterza.
- . 2010. *Über die Fortschritte der Metaphysik*. In KGS XX. Trad. it. *I progressi della metafisica*. A cura di P. Manganaro. Napoli: Bibliopolis.
- . 2013. *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*. In KGS IV. Trad. it., *Fondazione della metafisica dei costumi*. A cura di F. Gonnelli. Bari: Laterza.
- LEIBNIZ, G. W. 1967. "Nouveaux essais sur l'entendement humain". In *Sämtliche Schriften und Briefe*. sez. VI, vol. VI. A cura di A. Robinet e H. Schepers. Akademie der Wissenschaften: Berlin, 1962. Trad.

- it. “Nuovi saggi sull’intelletto umano”. In Id., *Scritti filosofici*, vol. II. A cura di D. O. Bianca. Torino: Utet.
- LEONI, F. 2004. *L’inappropriabile. Figure del limite in Kant*. Milano-Udine: Mimesis.
- LYOTARD, J.-F. 1991. *Leçons sur l’Analytique du sublime. Kant, Critique de la faculté de juger*. Paris: Galilée.
- MAKKREEL, R. 1990. *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- MELCHIORRE, V. 1991. *Analoga e analisi trascendentale*. Milano: Mursia.
- MORETTO, A. 1986. “‘Limite’ e ‘Analoga’ in alcuni aspetti della filosofia critica di Kant”. *Verifiche* 4: 341-64.
- . 1990. “Sul concetto matematico di “grandezza” secondo Kant. L’Analitica del sublime della Critica del Giudizio e la grandezza infinita”. *Verifiche* 19: 51-126.
- NOVALIS (F. von Hardenberg). 1976. *Frammenti*. A cura di E. Paci. Milano: Rizzoli.
- PAGANO, G. M. 1985. “Il concetto di ‘Erhabene’ nel pensiero di Kant”. *Rivista di filosofia Neoscolastica* 67: 267-87.
- PEÑA AGUADO, M. I. 1994. *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien: Passagen Verlag.
- PILLOW, K. 2000. *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- RIGOBELLO, A. 1983. “Il sublime e l’ulteriore. I due contesti speculativi”. In *Il sublime. Contributi per la storia di un’idea. Studi in onore di G. Martano*. A cura di G. Casertano: 277-92. Napoli: Morano.
- SCARAVELLI, L. 1973. “Osservazioni sulla Critica del Giudizio”. In Id., *Scritti kantiani*: 143-208. Firenze: La nuova Italia.
- SGARBI, M. 2013. *Kant e l’irrazionale*. Milano-Udine: Mimesis.
- SPINOZA, B. 2007. “Ethica more geometrico demonstrata”. In Id., *Opera*, vol. II. A cura di C. Gebhardt. Trad. it. *Etica*. A cura di G. Gentile, G. Durante e G. Radetti, G. Milano: Bompiani.
- TONELLI, G. 1987. “La discussione sui limiti dell’intelletto umano nel Settecento e la genesi del criticismo kantiano, con particolare riferimento al problema dell’infinito”. In Id., *Da Leibniz a Kant: saggi sul pensiero del Settecento*: 19-42. Napoli: Prismi.
- TRAVERSA, G. 1991. *L’unità che lega l’uno ai molti. La Darstellung in Kant*. L’Aquila-Roma: Japadre.

MASSIMO FUSILLO

SUBLIME ISTERICO, ESTREMISMO TRAGICO, POSTHUMAN, MASSIMALISMO

Su alcune declinazioni contemporanee

Si può ancora parlare di sublime nel mondo contemporaneo? Questo problema critico è strettamente legato alla possibilità di un registro stilistico elevato in un'epoca come il postmoderno, che ha fatto della contaminazione fra alto e basso la sua cifra più caratterizzante, non solo nel gusto camp, ma in ogni sua articolazione. Tutto ha origine dalla fine delle avanguardie, e quindi di una visione teleologica dell'arte, basata sul progresso e sulla continua sperimentazione di nuove forme espressive. La stessa visione teorizzata in fondo da Adorno, che ha sempre contrapposto alla cultura di massa un'arte sovversiva e negativa, perennemente in cerca di novità e verità. Come è stato spesso notato, il vero punto di svolta è stato Andy Warhol: con lui l'arte inizia ad assecondare l'industria culturale e la disseminazione dell'estetico nel quotidiano, trasformando del tutto l'idea millenaria di bellezza (Vercellone 2008, 168-73).

Secondo alcuni studiosi del sublime, come Lyotard, e sulla sua scia Massimo Carboni, le ultime vere propaggini del sublime novecentesco sarebbero legate all'interrogazione modernista sui limiti della rappresentazione: le tele di Barnett Newman dominate da un bianco metafisico, e da poche pennellate che fuoriescono dalla cornice, o l'interrogazione febbrile sul colore di Mark Rothko, o ancora la *land art* con la sua espansione totalizzante nell'infinito del paesaggio naturale (Lyotard 1991; Carboni 1993). Su questi esempi non avrei nulla da obiettare: si risente senz'altro in queste scelte una concezione che fa pensare al brano dell'Anonimo del Sublime (9.2) sulla potenza del silenzio, e alle varie riletture settecentesche focalizzate sulla categoria parallela del limite. Vedo solo due rischi: il primo è che la nozione di sublime venga troppo a coincidere con ogni forma di riflessione metalinguistica, e perda così la sua specificità e il suo valore euristico. È quello che succede quando si trova citato Marcel Duchamp fra le voci del Novecento: un artista ovviamente fondamentale per mille

ragioni, ma direi lontano dalle dinamiche del sublime. Il secondo rischio è che l'uso della parola sublime si riduca più o meno a un sinonimo di eccellenza artistica (come è in fondo nel linguaggio comune, talvolta), per far rientrare quella valutazione estetica da tempo così marginalizzata, anche se certo fra gli artisti citati (Rothko, Newmann, la *land art*) c'è in comune un'evidente ispirazione metafisica.

Le cesure storiche non sono mai del tutto nette, anche quando sono epocali, come quella segnata da Warhol e dalla contaminazione postmoderna di cui abbiamo appena parlato. Sappiamo bene come la storia non solo artistica non proceda mai in modo lineare, anzi fin troppo i ritorni ciclici, e sia fatta da un intreccio fitto fra continuità e fratture, permanenza e metamorfosi. La formula fin troppo abusata della morte di..., che ha coinvolto ormai categorie fondamentali e meno fondamentali (uomo, arte, autore, tragedia, romanzo, comparatistica, cinema...), anche in questo caso non funziona: piuttosto che parlare di morte del sublime, ha senso indagare la sua metamorfosi nell'immaginario contemporaneo sempre più polimorfico e intermediale.

Come esempio pregnante di questa dialettica fra continuità e metamorfosi possiamo citare l'artista che forse più incarna oggi l'idea di sublime: Anselm Kiefer. Un artista al centro della scena contemporanea, non un outsider o un passatista, anche se certo una figura difficilmente classificabile. In lui coesistono elementi di continuità con la stagione degli anni Settanta (soprattutto Beuys), uniti a una nuova attenzione per il cromatismo e la pittura, e in fondo, si potrebbe dire, per la bellezza, quindi per la nozione concorrente del sublime, che viene recuperata per vie oblique e negative, attraverso una poetica della desolazione. Il sublime di Kiefer è un sublime cosmico e apocalittico, che lavora sulla materia grezza, sull'intreccio fra natura e cultura, su trauma, memoria e storia e sui loro relitti, e sul tema millenario delle stelle (cfr. Boitani 2012, 460-62). La sua opera più ambiziosa, che racchiude un po' tutto il suo universo poetico, sono *I Sette Palazzi Celesti* dell'Hangar Bicocca, un'installazione *site specific* permanente del 2004 a cui l'artista ha aggiunto nel 2015 una serie di cinque quadri. Partendo dalla reinterpretazione di un testo ebraico del V d.C. sull'iniziazione simbolica, ed evocando allo stesso tempo le macerie dell'Europa dopo la seconda guerra mondiale e i rifiuti del mondo industriale contemporaneo (le torri sono costituite da container per merci), Kiefer realizza un'opera grandiosa, che provoca nel fruitore, anche grazie agli spazi smisurati e alla semioscurità dell'hangar, quel misto di smarrimento e piacere che è così tipico del sublime.

Contro la nozione stessa di sublime postmoderno ha scritto un lavoro James Elkins, con un titolo assai programmatico: *Contro il sublime* (Elkins 2010). Tre sono le sue obiezioni principali: 1) l'uso trans-storico di questo concetto non avrebbe senso; 2) il sublime sarebbe diventato un modo per parlare di religione a proposito di testi secolari, data la censura latente nei confronti di questo tema; 3) il sublime postmoderno, in particolare, sarebbe un concetto troppo vago e complicato per risultare utile. Sul primo punto non sono affatto d'accordo: come il barocco, o l'espressionismo, il sublime è diventato una categoria che trascende il suo contesto storico di origine, e può essere

applicata a ogni epoca e a ogni medium artistico. La seconda obiezione mi sembra abbastanza circoscritta al contesto americano e ad alcuni suoi eccessi ideologici. Sulla terza ci sarebbe più da discutere, anche se non credo sia una caratteristica che riguardi solo il postmoderno: essendo il sublime una categoria che coinvolge soprattutto la ricezione emotiva del fruitore, è inevitabilmente sottoposta alle variazioni soggettive del gusto, e può quindi risultare vaga; in particolare nel postmoderno le difficoltà a cui accennavo in apertura e le contaminazioni a cui è sottoposto ne rendono la definizione complessa, ma non credo troppo complicata.

C'è un ultimo aspetto toccato da Elkins su cui vale la pena spendere alcune parole: il "sense of presence and non verbal immediacy" (Elkins 2011, 5) che è legato da sempre al sublime non deve essere per forza letto oggi in chiave mistica, sulla scia dello Steiner di *Vere presenze* (Steiner 1999), ma può anche essere messo in relazione con un'altra categoria chiave della contemporaneità, la performatività, che pone in rilievo la presenza corporea, la processualità, il contesto di ricezione, la comunicazione non verbale.

Per tracciare una mappatura del sublime contemporaneo è bene muovere da un saggio ormai canonico, quello di Jameson, che formula una sottocategoria dal nome efficace e accattivante: il sublime isterico (Jameson 2007, 50-52). Partendo dai simulacri iperrealistici ed illusionistici di Duane Hanson, che per paradosso provocano un effetto perturbante di de-realizzazione, Jameson trova propaggini del sublime anche in altri aspetti della nostra epoca, soprattutto a proposito dell'alterità tecnologica e dell'immensità della rete, che produce una sorta di nuova paranoia hi-tech (ma di questi aspetti torneremo a parlare fra poco). Il sublime isterico richiama alla mente un'altra categoria più provocatoriamente contraddittoria, secondo lo stile del suo autore, Slavoj Žižek: il sublime *trash*, in cui lo spazio consacrato e lo spazio escrementizio vengono fusi, producendo una "paradossale identità degli opposti" (Žižek 2013, 7). In questo caso è più accentuata la tendenziale sovrapposizione con il camp, che, come è noto, non è una corrente artistica, ma un gusto: un approccio estetico, un modo di leggere le opere artistiche che valorizza l'artificio e la teatralità, e reimpiega con ironia la cultura di massa, sabotando la distinzione fra sublime e kitsch, nozione quest'ultima con cui viene troppo facilmente confuso. Il kitsch deriva spesso dal fallimento estetico di un progetto che voleva essere sublime; il camp individua invece il successo estetico anche nel cattivo gusto o nell'eccesso manierista, a prescindere da quanto tutto ciò possa essere o meno intenzionale (Sontag 1964; Cleto 1999 e 2008). La differenza si può cogliere mettendo a confronto due grandi musicisti abbastanza vicini fra di loro, Wagner e Strauss. Il primo può essere letto come una delle esperienze più radicali di sublime della modernità: se non lo si ama, se si considera fallito il suo progetto, lo si può trovare (almeno in alcuni momenti) kitsch, ma sicuramente mai camp. Categoria che invece si attaglia perfettamente al manierismo di un geniale uomo di teatro come Richard Strauss, che talvolta può giungere ai confini del lezioso (non mi riferisco ovviamente ai

primi capolavori espressionisti, come *Elektra* o *Salome*, ma alla sua opera più canonica, *Der Rosenkavalier*, e soprattutto alle ultime creazioni).

Vediamo un po' meglio come il camp può intrecciarsi con le declinazioni contemporanee del sublime. Cosa significa dire che è sublime un musical con Judy Garland (per citare un'icona gay, dato che il camp proviene da lì, prima di diventare con Susan Sontag una categoria estetica)? C'è in questa posizione innanzitutto un elemento provocatorio: una provocazione contro ogni forma di gerarchia estetica. C'è anche un rifiuto di categorizzazioni rigide ed essenzialistiche: l'idea che il gusto e la fruizione artistica siano soggetti alle metamorfosi del tempo e alle dinamiche delle soggettività. Credo però che ci sia anche un aspetto costruttivo in questo approccio, che va oltre la sinonimia fra sublime ed eccellenza: in ogni genere artistico e in ogni fenomeno estetico si possono trovare elevatezza, grandiosità, sprezzatura.

In uno dei migliori saggi complessivi sul sublime, quello di Baldine Saint Girons, si fa riferimento, a proposito della *land art*, alla confusione fra le arti come forma tendenziale di sublime (Saint Girons 2006, 190). Questo ci conduce a un fenomeno, o se si vuole a un genere, a una tecnica espressiva, che spesso si associa alle declinazioni contemporanee del sublime: l'opera d'arte totale. Torniamo quindi a Wagner e al suo progetto estetico di fondere fra di loro i linguaggi artistici, direttamente ispirato dalla tragedia greca e in particolare dall'*Oresteia* di Eschilo, autore anche stilisticamente pieno di audacia sublime. Il *Gesamtkunstwerk* va comunque oltre la corrispondenza fra i cinque sensi, tipica di quella poetica della sinestesia che da Baudelaire al simbolismo domina tutta la poesia dell'Otto-Novecento e di cui Wagner è certo parte integrante: vuole incrinare i confini fra arte e vita, riproponendo l'utopia di un teatro che sia espressione diretta della comunità, rito sociale per antonomasia. Ed è in questa carica utopica e rivoluzionaria, unita al continuo sondare i limiti della rappresentazione e della fruizione, che si può individuare il carattere sublime dell'opera d'arte totale.

Questa stessa carica anima le avanguardie storiche del Novecento, che riprendono e sviluppano il *Gesamtkunstwerk* wagneriano, dai *Merzbau* di Kurt Schwitters, installazioni in cui la stratificazione del vissuto quotidiano avvolge lo spettatore, ai *Ballets russes* di Diaghilev e Stravinskij, che fondono danza, pittura e musica; dal teatro della crudeltà di Artaud, che mobilita tutti i sensi dello spettatore, rifiutando ogni primato della parola, alle neoavanguardie del secondo Novecento incentrate sulla performance come esperienza totalizzante: ad esempio il gruppo *Fluxus*, da cui scaturisce il concetto oggi centrale di intermedialità, o l'*Aktionismus* viennese, con il suo radicalismo estremo, che sonda i limiti della resistenza dei performer e del pubblico. Nella ricca monografia di Matthew Wilson Smith l'opera d'arte totale appare un concetto che anima anche imprese commerciali o innovazioni tecnologiche, come Disneyland o lo stesso cyberspace, basato sulla continua interazione fra verbale, visivo e acustico (Wilson Smith 2007). È un'ulteriore riprova che il confine tra sublime e cultura di massa è sempre più labile in un'epoca come la nostra, caratterizzata da un'estetizzazione diffusa.

Il cinema è stata la prima realizzazione tecnologica del *Gesamtkunstwerk*, dato che è un'arte composita e sintetica per eccellenza, frutto della sinergia fra letteratura, fotografia, teatro, e architettura. Questo è un dato di fatto tecnico-espressivo, che ovviamente può essere interpretato e valorizzato nelle forme più disparate. Non tutto il cinema è effettiva opera d'arte totale, e la sua storia vede realizzazioni molto contrastanti, dalla confusione intermediale delle origini al purismo ascetico di un certo cinema europeo di ricerca (Robert Bresson, ad esempio). Come secondo esempio concreto di sublime contemporaneo dopo Kiefer (che aveva la funzione di prologo generale) ci occuperemo ora di un film apparso nel 2011, in cui la sinergia fra potenza visuale, commento musicale e invenzione drammaturgico-narrativa raggiunge vertici espressivi inediti: *Melancholia* di Lars von Trier. Si tratta, come è noto, di un regista controverso, amato o odiato come pochi, che è partito proprio da quel purismo ascetico a cui accennavo prima, agli antipodi dunque del *Gesamtkunstwerk*, se si pensa che il Dogma 95 di cui è stato l'ideatore vietava l'uso di musica non diegetica. *Melancholia* è forse la sua opera più complessa e matura (direi proprio il suo capolavoro), che da un lato, a livello intertestuale, condensa in sé tutta la tradizione secolare (filosofica, iconografica, letteraria) della malinconia saturnina, mentre dall'altro compendia le ossessioni idiosincratiche del suo autore, soprattutto l'attrazione per grandi polarità inconciliabili, contrasti paradossali, tensioni irrisolte, come quella fra santità e promiscuità sessuale alla base del capolavoro della sua prima fase, *Le onde del destino* (*Breaking the Waves*, 1996). Qui le due sorelle protagoniste (le figure maschili sono tutte più o meno marginali, fundamentalmente inadeguate), Claire e Justine, incarnano già nei nomi controllo razionale e emotività estrema, sanità e malattia, giorno e notte; una serie di polarità parallele che viene rovesciata nel finale apocalittico di cui parleremo fra poco, in cui Claire perde il controllo della situazione che verrà gestita invece fino all'ultimo da Justine.

Lars von Trier non è attratto solo dai binarismi, ma anche dalle strutture ternarie (la sua filmografia si articola spesso in trilogie), da sempre predilette per la loro conchiusa perfezione nell'immaginario artistico, nelle religioni, e nel pensiero di tutte le epoche. In realtà *Melancholia*, che è certo un film dalla forma levigata e perfetta, ha una struttura binaria e ternaria allo stesso tempo: il corpo della narrazione è costituito da due episodi, che si intitolano *Justine* e *Claire* e formano un dittico simbolico, preceduti da un prologo non narrativo, che in un *ralenti* ieratico e onirico evoca tutti i nodi dell'opera.

Alla base del film c'è un tema antichissimo, una vera e propria ossessione della cultura postmoderna: l'apocalisse (l'ha dimostrato un saggio di Mirko Lino, che spazia fra De Lillo, Pynchon, Romero e vari altri) (Lino 2014). È un tema in cui un mondo ipertecnologico raffigura ed esorcizza la propria distruzione, spettacolarizzando la morte e visualizzando l'irrappresentabile (una tipica questione del sublime, come si è detto). Presente tanto in opere autoriali quanto nella cultura di massa, ci fornisce ancora una prova dell'interazione continua fra alto e basso nella cultura contemporanea. Già l'antilogica visionaria del prologo di *Melancholia* giustappone

immagini terrestri e immagini siderali, in cui la Terra si avvicina a un altro pianeta, che poi scopriremo essere *Melancholia*. Dopo il primo episodio, che ha i tratti strindberghiani del dramma familiare, incentrato come è su una festa di matrimonio fallita (ricorda da vicino, anche nello stile, *Festen* di Thomas Vinterberg, allievo di von Trier), è nel secondo e ultimo che ritorna il tema dell'apocalisse: prima nell'attesa frenetica che circola sul web della prossima collisione, negata dal marito razionalista di Claire che finisce suicida, e poi nella scena finale, all'alba, dopo una notte in cui il pericolo sembrava sventato. Justine costruisce con dei rami una capanna primitiva, uno spazio magico in cui si chiude assieme alla sorella e al nipote, al quale nel momento supremo stringerà le mani (Claire sarà invece esclusa). La collisione e la fine del mondo arrivano dopo un lungo crescendo, scandito dal vento realmente apocalittico e dal commento musicale del preludio del *Tristano e Isotta*, *Leitmotiv* di tutto il film (significativa la scelta della musica di apertura, e non il finale con la morte). Wagner è da sempre una passione di von Trier: avrebbe dovuto mettere in scena il *Ring* a Bayreuth, progetto che purtroppo è fallito per incomprensioni con la direzione del Festival. Il *Tristano e Isotta* è un'opera molto sfruttata dal cinema, in film di vario genere ed epoca, e quindi potrebbe suonare scontata, ma alla fine qui risulta una scelta perfetta: non solo perché è l'opera più schopenhaueriana di Wagner, ma anche perché è quella in cui la tecnica del crescendo viene portata alle estreme conseguenze, concretizzando un anelito intrinsecamente inappagabile e infinito (come il desiderio secondo Freud), e radicalizzando il nesso romantico fra eros e thanatos. In *Melancholia* l'ultima fase di questo crescendo è raffigurata con uno straordinario campo totale, dominato dall'astro e dalla capanna, con un colore che dal blu sfuma sempre più verso il rosso: la collisione interrompe bruscamente il preludio di Wagner (intrinsecamente interminabile, dicevamo prima), e produce un nero assoluto, che ci richiama il silenzio sublime da cui siamo partiti. Così commenta Stefano Prandi alla fine della sua bella lettura di *Melancholia*, citando un maestro di sublime: "E forse l'attimo più intenso per lo spettatore è quell'ultimo fotogramma nero dopo la deflagrazione planetaria in cui, sospeso nel 'silenzio nudo' e 'nella quiete altissima' del vuoto cosmico (Leopardi, *Cantico del gallo silvestre*), egli si sente davvero postumo a se stesso" (Prandi 2001).

Il sublime scaturisce spesso dalla frizione con le zone dell'inumano (Lyotard 2011) o del non umano, oggi al centro di tante riflessioni teoriche soprattutto da parte dei *queer studies* e del *posthuman*, movimento che teorizza una condizione umana aperta, in continua ibridazione con l'alterità, e coinvolge filosofia, bioetica, epistemologia, pur essendo nato dalle arti visive, e da una celebre mostra curata da Jeffrey Deitch. Questo ci porta verso il nostro secondo esempio: Matthew Barney. Il suo capolavoro *Cremaster* – serie di cinque video che si possono fruire al cinema, come ciclo di film non narrativi, o all'interno di un'installazione – ruota intono all'anarchia dell'ibridazione (il corpo come paesaggio e il paesaggio come corpo), al caos primordiale e a un'eterogeneità sempre però espressi attraverso il controllo mentale e fisico, con un esplicito riferimento all'atletismo e al body building. Questo ci ricorda le osservazioni di

Longino sull'elaborazione retorica, che delinea una "sintassi della passione" (Lombardo 1988, 103): il paradosso del sublime è voler codificare retoricamente l'impossibile, voler comunicare l'incomunicabile.

Nella polifonia magmatica di *Cremaster* coesistono le antiche saghe celtiche ambientate in un setting desertico, il musical sullo sfondo di un capolavoro del modernismo come il Guggenheim, il richiamo a Dioniso e all'animalizzazione, il melodramma ottocentesco nell'opera di Budapest, il non fiction novel di Norman Mailer su un famoso caso di condanna a morte, la figura leggendaria di Houdini come cifra simbolica di una metamorfosi universale, e molto altro: il tutto organizzato in un'architettura ricorsiva, per nulla lineare ma assolutamente rigorosa (Agamennoni 2012). Siamo di nuovo di fronte, e in modo più plateale, a una contaminazione fra alto e basso: questa opera d'arte totale divisa fra Wagner, Artaud e Beuys è forse l'esempio più radicale di un possibile nuovo sublime, a tratti camp, fundamentalmente orientato a sondare i limiti dell'espressione umana.

Veniamo infine alla letteratura: la affronteremo in due generi distinti, la drammaturgia e il romanzo, e attraverso due modalità abbastanza divergenti: l'estremismo tragico e il massimalismo. Fra i vari teorici del sublime Schiller è stato certo quello che più ha messo in risalto il legame fra sublime e tragico: un legame che è vivo ancor oggi, pur nelle metamorfosi continue che queste categorie subiscono. L'esempio forse più appropriato ci viene dalla scena inglese, e da una delle sue figure più significative degli ultimi decenni, Sarah Kane. Come nota Luca Scarlini, Kane praticava una "scrittura estrema e visionaria" (Scarlini 2000, v), che sfida i limiti del rappresentabile e reimpiega effetti splatter per scuotere l'apatia emotiva di un pubblico assuefatto alla violenza quotidiana. Quest'uso massiccio di scene cruente e macabre non è dunque un puro gesto di provocazione o una ricerca di effetti facili (e potrebbe sembrare anche lontana dal sublime, spesso contrapposto all'orrore): dietro c'è la tradizione senecana ed elisabettiana, rimessa in circolazione sulla scena inglese dal *Thyestes* di Carol Churchill (1994). *Phaedra's Love* di Sarah Kane si pone su questa linea, rovesciando però alcuni tratti del mito classico: qui Ippolito è dedito non alla castità ma a una compulsività sessuale nevrotica, che alla fine suona però come una forma di paradossale purezza. Nel finale in cui Ippolito viene pubblicamente e reiteratamente evirato, dopo il suicidio di Teseo, la sua battuta finale, mentre è circondato dagli avvoltoi, "ce ne volevano di più di momenti così", condensa una poetica che chiamerei "estremismo tragico", in cui può rientrare anche, per certi versi, la figura di Lars von Trier. E in effetti se c'è un elemento comune nei vari sondaggi che stiamo facendo fra le declinazioni contemporanee del sublime è proprio l'estremo, come antidoto alla comunicazione standardizzata e a ogni automatismo della percezione.

Il romanzo postmoderno mostra una spiccata tendenza all'affresco epico e totalizzante, ben lontano dal carattere ludico e citazionista che gli viene sempre attribuito. A questa tendenza, battezzata come massimalista, Stefano Ercolino ha

dedicato un saggio apparso prima in America e poi in Italia da Bompiani, che si concentra su una serie di categorie chiave (lunghezza, modo enciclopedico, coralità dissonante, esuberanza diegetica, completezza, onniscienza narrativa, immaginazione paranoica, intersemioticità, impegno etico, realismo ibrido), e su alcuni autori cruciali (Pynchon, Wallace, DeLillo, Smith, Franzen, Bolaño, Babette Factory) (Ercolino 2014). All'interno di questo quadro il sublime ritorna soprattutto nell'ambito dell'immaginazione paranoica, che mira a un re-incantamento del mondo secolarizzato, e a un'ontologia olistica in cui tutto riacquista senso (Tabbi 1995). A parte questa tendenza generale, personalmente credo che l'esempio concreto più efficace di sublime ci venga da un topos antichissimo, legato al mito di Medusa: la visione che uccide. Tutto il romanzo massimalista ha nei confronti dell'immagine un atteggiamento ambivalente: basta pensare al ruolo del quadro *Il Trionfo della morte* di Brueghel all'interno di *Underworld* di DeLillo. La visione che uccide compare nel romanzo più radicale del massimalismo, *Infinite Jest* di David Forster Wallace, in cui il film omonimo evocato più volte ha il potere di uccidere chi lo guarda, ed è allo stesso tempo l'unico antidoto a quella *anhedonia* descritta a lungo, decostruendo le dinamiche del desiderio lacaniano. Una *anhedonia* che può richiamare l'apatia emotiva dello spettatore contemporaneo che il teatro di Sarah Kane voleva fronteggiare. In questo elemento e solo su questo singolo topos, comunque in forte rilievo, si può trovare una convergenza fra l'estremismo tragico e la narrativa di Wallace, per altro assai diversa e non facilmente classificabile.

Come dimostra quest'ultimo esempio, gli intrecci fra le varie declinazioni contemporanee del sublime che abbiamo ripercorso sono svariati: tutto ciò ci conferma come questa categoria estetica, impostata già dallo Pseudo-Longino in termini di ricezione e di risposta estetica (soggetta quindi alle fluttuazioni del gusto), conosca oggi una notevole vitalità, e sia al centro di una metamorfosi che va mappata e indagata a fondo.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMENNONI, F. 2012. "Da Norman Mailer a Matthew Barney. Il mito post-umano di Gary Gilmore". *Between 2/4* (<http://www.Between-journal.it/>).
- BOITANI, P. 2012. *Il grande racconto delle stelle*. Bologna: il Mulino.
- CARBONI, M. 1993. *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*. Roma: Castelvechi.
- CLETO, F. (a cura di). 1999. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CLETO, F. (a cura di). 2008. "PopCamp". *Riga 27*.
- ELKINS, J. 2010. "Gegen das Erhabene". In *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst: Über Vernunft und Einbildungskraft*. A cura di Roald Hoffmann e Iain Boyd Whyte: 97-113. Berlin: Suhrkamp (ed.

- inglese 2011. "Against the Sublime". In *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*. A cura di Roald Hoffmann e Iain Boyd Whyte: 20-42. New York: Oxford University Press).
- ERCOLINO, S. 2014. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's "Gravity Rainbow" to Roberto Bolaño's "2666"*. New York: Bloomsbury; ed. it. 2015. *Il romanzo massimalista*. Milano: Bompiani.
- JAMESON, F. 2007. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Prefazione dell'autore all'ed. italiana, Postfazione di D. Giglioli. Roma: Fazi (ed. or. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press).
- LINO, M. 2014. *L'apocalisse postmoderna fra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*. Firenze: Le Lettere.
- LOMBARDO, G. 1988. *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*. Modena: Mucchi.
- LYOTARD, J.-F. 1991. *Leçons sur l' « Analytique du sublime » : Kant, « Critique de la faculté de juger, » paragraphes 23-29*. Paris : Galilée.
- LYOTARD, J.-F. 2001. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*. A cura di E. Raimondi e F. Ferrari. Milano: Lanfranchi.
- PRANDI, S. 2011. "Il senso della fine. 'Melancholia' di Lars von Trier". *Le parole e le cose* 19 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=2464>).
- SAINT GIRONS, B. 2006. *Il sublime*. Bologna: il Mulino.
- SCARLINI, L. 2000. Introduzione a Sarah Kane, *Tutto il teatro*. Torino: Einaudi.
- SONTAG, S. 1964. "Notes on Camp". *Partisan Review* 31. Trad. it. in Cleto 2008: 249-62.
- STEINER, G. 1999. *Vere presenze*. Milano: Garzanti.
- TABBI, J. 1995. *Postmodern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Itala: Cornell University Press.
- VERCELLONE, F. 2008. *Oltre la bellezza*. Bologna: il Mulino.
- WILSON SMITH, M. 2007. *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Routledge.
- ŽIŽEK, S. 2013. *Il trash sublime*. Milano: Mimesis.

ANDREA MECACCI

SUBLIMARE IL SUBLIME

Kitsch e modernità

I due Romanticismi

Ogni epoca genera culture diverse fra loro, un'inconciliabilità quasi insanabile. Fu questa la tesi attorno alla quale Clement Greenberg costruì il suo saggio del 1939 *Avanguardia e kitsch*. Una tesi apparentemente elementare che contrapponeva le poesie di Eliot e le canzoni di consumo di Tin Pan Alley (l'industria discografica statunitense), il cubismo di Braque e le copertine del *Saturday Evening Post*. Ma la tesi modernista di Greenberg aveva alle sue spalle una storia precisa, conflittuale e allo stesso tempo seducente. Era la storia della mutazione quasi genetica del sentimento romantico da poetica dell'infinito a esercizio del banale. È stato un punto indefinito della storia della cultura da cui, però, si possono trarre innumerevoli esempi. Tra questi almeno uno, certamente arbitrario, ma inequivocabilmente paradigmatico, il dipinto *Der Mönch am Meer* di Caspar David Friedrich.

In una scena del film documentario del 1986 *Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit* di Peter Schamoni è riportato ciò che accadde il 13 ottobre del 1810 quando il dipinto fu esposto a Berlino per la prima volta. La scena si basa sui dialoghi composti da Clemens Brentano e Achim von Arnim per descrivere le contrastanti reazioni suscitate dal quadro. Questo testo fu poi dato alla rivista di Kleist, *Die Berliner Abendblätter*. Kleist stesso rielaborò quelle pagine offrendo la sua interpretazione. I commenti perplessi degli avventori si scontrano con l'immaginifica descrizione di Kleist. Un'intera antropologia borghese pre-Biedermeier sfilava davanti al dipinto. Distinti signori, dame, intenditori d'arte, bambini, una giovane coppia, un'istitutrice con la sua protetta. Assistiamo alla genesi di quella tipica deriva di bassa ermeneutica che arriverà a essere il prototipo del turismo di massa e che verrà esposta da Alberto Sordi ne *Le vacanze intelligenti* del 1978, non senza empatico sarcasmo anti-radical chic. Nel cuore di questa serie di commenti la domanda di un bambino rivolta alla madre: "Che cosa raffigura questo quadro?". L'irrepresentabile di Friedrich è sottoposto a una revisione mimetica (che fa il monaco? che mare è? è il mare di Rügen? perché il cielo è così grigio? perché

non c'è almeno un pescatore?), laddove invece, secondo la celebre definizione di Kleist, “si ha come l'impressione che le palpebre vengano recise”. Le aspettative rappresentative vengono frustrate e Kleist può prefigurare il processo modernista che Greenberg indicherà come “effetto riflesso”, lo sforzo del fruitore di ricomporre autonomamente le qualità plastiche dell'opera: “e quanto io avrei voluto trovare nel quadro, lo scoprii principalmente nel rapporto tra me e il quadro, giacché l'esigenza che il mio cuore aveva posto al quadro era stata da esso delusa” (Kleist 1810, 103).

In questo episodio del 1810 è visibile quel processo per il quale il Romanticismo è stato un genitore doppio: il sentimento dell'infinito e la sua modulazione stereotipata, il sentimentalismo. Questa doppiezza si è configurata mimeticamente da una parte nell'estensione del sublime settecentesco, la domanda sull'irrepresentabile e sulla non esclusività del piacere estetico come coincidenza armonica col bello, e dall'altra sulla sua miniaturizzazione borghese, la genesi del kitsch, la codificabilità del piacevole come centro dell'intera dimensione estetica. Si deve a Ludwig Giesz (1960) l'analisi di questa dinamica. Il romanticismo piccolo borghese attua una strategia di *Entdämonisierung des Lebens*: ciò che nell'esistenza potrebbe rivelarsi potenzialmente traumatico è non tanto censurato quanto anestetizzato, la vita è appunto privata dei suoi demoni. Il sublime nelle sue manifestazioni più inquietanti è sottoposto a una cosmesi di idillizzazione. Le situazioni-limite, concetto che Giesz mutua dal suo maestro Karl Jaspers, da sublime ontologico si trasformano in pacificati quadretti di commovente vita quotidiana. La spiaggia di Friedrich, che “taglia le palpebre”, diventa lo sfondo di ogni innamoramento, meglio se al tramonto come noterà Emma Bovary, o nel rassicurante paesaggio da cartolina turistica. *El perro* di Goya (dipinto che il cliché accademico vuole sempre abbinato a quello di Friedrich), probabilmente la massima espressione pittorica del sublime ottocentesco – “immagine del terrore notturno, simbolo profetico del tempo, creatura nel grande deserto del mondo, allegoria rinascimentale dell'ascensione dello spirito, emblema della fedeltà e della melanconia, ma anche, in una simbiosi plastica, un ritratto, una metafora di un ritratto umano, una riflessione sopra la nostra condizione, e, perché no?, un autoritratto di Goya trasformato in cane” (Saura 2013, 94-95) – si muta nel cucciolo, spaurito o giocarellone, che ci guarda in cerca di affetto o nei simpatici animali che riempiono l'immaginario disneyano. E, per fare un ulteriore esempio, le marine di Turner che si tramutano nelle barchette e nei porti dei pittori della domenica. L'anima romantica lascia dietro di sé questo doppio retaggio: l'infinito e il suo antidoto, il sublime e la sua sublimazione. Un gemellaggio di sottile perversione ideologica che aprirà le porte alla *bêtise* borghese dell'Ottocento conservatore. Una convivenza fatale che farà dello stesso Romanticismo una caricatura di massa, l'idea di un'estetica edificata su assoluti: l'infinito, il genio, la notte, il grande amore, la natura, lo struggimento interiore. La suggestione, ovviamente mistificata e mistificante, che ogni autentica esperienza estetica sia l'espressione di questa tensione e, contemporaneamente, la liquidazione di qualsiasi dimensione che non sia all'altezza di questi assoluti: il Romanticismo “non è stato capace di produrre valori medi. Ogni

scivolone dalle attitudini del genio si è tramutato immediatamente in una rovinosa caduta dalle altezze cosmiche al Kitsch” (Broch 1950, 182). Così mentre Goya dà l’avvio alla pittura moderna, per parafrasare la lapidaria affermazione di André Malraux, parallelamente un’intera civiltà si riconosce negli stessi gusti che sostanzieranno da lì a poco l’insaziabile *Schwärmerei* di Emma Bovary, il sublime sublimato. Siamo già, implicitamente, dentro la biforcazione novecentesca tanto cara a Greenberg: l’avanguardia e il kitsch.

Le scimmie artistiche e lo stile giocattolo

Il legame di parentela tra Romanticismo e kitsch, letto in chiave ideologica da Broch e, in modo più tenue, attraverso la nozione di “sentimentalismo” dagli stessi interpreti del kitsch (Giesz, Dorfles, solo per fare due esempi) conduce a un altro vincolo familiare: Romanticismo e postmoderno, filiazione di cui il kitsch è uno dei punti di congiunzione più manifesti. Ciò comporta una domanda preliminare alla quale naturalmente non si può dare risposta: quando inizia quel moderno a cui il postmoderno si offre come oltrepassamento? Con la rivoluzione scientifica? Con la definizione del soggetto cartesiano? Nel 1712 quando Thomas Newcomen inventa la macchina a vapore dell’acqua nella miniera di Wolverhampton? Nei chiaroscuri del 1789 come suggerirebbe Starobinski o nell’opposizione tra “antichi” e, appunto, “moderni” come vorrebbe Jauss? Nella coscienza della frammentarietà del reale e delle sue manifestazioni culturali secondo la prospettiva di Schlegel? O quando il moderno si comprende come momento riflessivo, come processo di autocompressione che coincide con l’affermazione del “principio della soggettività”, nella lettura che Habermas offre dell’idea di modernità in Hegel? O, per per concludere arbitrariamente poiché l’elenco sarebbe infinito, con l’opera di Baudelaire?

Scegliamo Baudelaire per un semplice motivo di convenienza, come dire, operativa. Nella sua opera infatti lo spirito della modernità si esprime come prassi artistica, riflessione concettuale e diagnosi antropologica. L’opzione, però, cade sul Baudelaire più marginale: non il poeta e nemmeno l’estetologo, ma l’antropologo, l’autore dell’incompiuto testo sul Belgio, la sua ultima opera. Baudelaire ha lasciato sette titoli di cui quello che è stato scelto per l’edizione italiana è sicuramente il più suggestivo e condivisibile: *La Capitale delle Scimmie* (Baudelaire 1864-66). Perché soffermarci su questo testo frammentario, intriso di astio e solitudine, in cui l’invettiva irretita cede il passo all’accusa paranoica e allucinata? Il Belgio, e nello specifico Bruxelles (“la capitale delle scimmie”), è un gigantesco affresco delle derive di quel moderno appena definito qualche anno prima in quello che rimane il suo più compiuto manifesto, *Il pittore della vita moderna*. Un atto di nascita che è già un funerale. Nel Belgio “nudo” e “spogliato”, come recitano altri due titoli provvisori, la modernità si sveste e mostra la stupidità delle proprie ideologie. Probabilmente in nessun altro luogo (a eccezione dei *Capricci* di Goya) è dato vedere la *bêtise* in azione con tanto nitore. Non c’è più nemmeno lo

schermo mimetico della narrazione, lo scudo del romanzo come in Flaubert. Il sublime postromantico è divenuto linguaggio di facciata che ammantava un vero e proprio kitsch antropologico: il sublime è definitivamente assunto a retorica di *grandeur*, esercizio di bassa letteratura. In un impietoso processo di nichilismo darwiniano gli uomini sono (o sono divenuti? o sono sempre stati? o saranno tutti in futuro prossimo, oltre ai belgi) scimmie: “Stupidità minacciosa dei volti. Questa idiozia universale inquieta come un pericolo indefinito e permanente” (*ibid.*, 10).

La metafora della scimmia era già stata utilizzata da Baudelaire come sinonimo di stupidità in primo luogo estetica. Oggi diremmo semplicemente “kitsch”. La “scimmia artistica”, questa la formula usata da Baudelaire nel *Salon del 1846*, è il parto diretto del dilettantismo romantico che riteneva di trovare il baricentro dell’ispirazione nell’idolatria del sentimento, nella “libertà anarchica che esalta l’individuo” (Baudelaire 1846, 119). L’equazione è chiara: scimmiottare sta all’arte come l’essere belga sta alla modernità. Il moderno è la continua esibizione di un’inautenticità che si crede autentica e che su questa mistificazione costruisce la propria originalità presunta. Un meccanismo che già Kant aveva individuato, con la stessa terminologia, in un passo – non molto considerato a dire il vero – della *Critica della facoltà di giudizio*: la contraffazione del genio. Questa falsificazione si dà in due modi: creando delle vere e proprie copie o cercando di imitare l’originalità del genio. Nel primo caso si ha lo scimmiottamento (*Nachäffung*), nel secondo la maniera. In Baudelaire queste due declinazioni si uniscono tanto che si può intendere l’estetica del moderno (in senso “belga” e non nel senso dell’estetica dell’artificio de *Il pittore della vita moderna*) come una maniera dello scimmiottamento. Il Belgio è la dimensione in cui lo scimmiottamento è contemporaneamente prassi estetica e costume condiviso: imitazione e conformismo. I Belgi pensano, si divertono “in gruppo” (ciò che Nietzsche da lì a poco denominerà “wagnerismo”), credendosi garantiti nella loro individualità borghese prefigurano la massificazione novecentesca. Si delinea lentamente un processo per il quale la *singerie*, lo scimmiottamento ottocentesco, attraverso la catarsi modernista, mancata come vorrebbe Habermas, si riverserà nella cultura postmoderna del citazionismo.

Il conformismo sociale che si modula esteticamente (“uno sforzo infelice verso l’eleganza”, altra incredibile formula del testo sul Belgio) si specchia per Baudelaire in un nuovo stile, visibile soprattutto nell’architettura (come accadrà non casualmente nel postmoderno): “lo stile giocattolo”. Ciò che Baudelaire nel 1846 aveva visto ancora racchiuso in un’esposizione di quadri ora diventa grammatica urbana, pervasività quotidiana. Le scimmie artistiche del 1846 proponevano “disordine, meschi-meschi di stili e colori, cacofonia di toni, trivialità smisurate, una prosa di gesti e di atteggiamenti, una nobiltà di convenzione, banalità allineate di ogni sorta” (Baudelaire 1846, 118). Vent’anni dopo Bruxelles appare a Baudelaire come un allucinato scenario di caos formale e iperdecorativismo, un inferno estetico pari a quello che Gottfried Semper aveva ravvisato alla Great Exhibition di Londra nel 1851: “un guazzabuglio di forme”, e quasi con le stesse parole di Baudelaire, “un baloccamento infantile”. Questa la

descrizione dello stile giocattolo: “Un vaso da fiori e un cavaliere su un tetto sono le prove più evidenti del gusto stravagante in architettura. Un cavallo su un tetto! Un vaso su un frontone. Ciò è in rapporto con quello che io chiamo lo stile *giocattolo*” (Baudelaire 1864-66, 120). E ancora la descrizione delle chiese belghe, veri e propri “boudoir della religione”, in cui statue rococò sono appese a capitelli di colonne gotiche, i pulpiti sono “un mondo di emblemi, una baraonda pomposa di simboli religiosi”, tutto si mischia nella feticizzazione del dettaglio, “palmizi, buoi, aquile, grifoni; il Peccato, la Morte, angeli grassottelli, gli strumenti della passione, Adamo ed Eva, il crocifisso, fogliami, rocce, tendaggi” (*ibid.*, 124). Infine una lapidaria definizione: “Una chiesa fatta di stili variegati è un dizionario storico. È il naturale guazzabuglio di rovine della storia” (*ibid.*). Siamo già a Las Vegas.

Bauhaus hawaiano

Come è stato accennato Habermas ha giudicato la modernità un progetto “incompiuto”, ma non per questo fallimentare. Il progetto illuminista, la strutturazione razionale della quotidianità attraverso la specializzazione del sapere e dei saperi (e proprio in questa dinamica riposava la sua stessa minaccia di incompletezza), era un progetto di autofondazione del moderno in quanto negazione critica delle “funzioni normalizzanti della tradizione” e della “falsa normativa della storia” (Habermas 1980, 19). Il modernismo recuperava questa tensione strategica ponendosi come un processo di ortopedia estetica verso le “false normatività” dell’ideologie estetiche ottocentesche, gli innumerevoli stili giocattolo partoriti dal kitsch postromantico. Soprattutto nell’architettura (l’espressione mimetica con il maggior impatto sul quotidiano) il modernismo ritrovò, sotto una nuova veste, il progetto illuminista: razionalizzare e universalizzare. Una severa estetica della sottrazione riscoprì i valori centrali del neoclassicismo: come la ragione è ciò che accomuna gli uomini così il classico è ciò che raggruppa una serie di valori estetici in una lingua condivisibile senza necessità di ulteriori traduzioni. Mettendo al bando i retaggi del “falso Romanticismo”, come affermò Gropius nel 1925 nei *Principi della produzione del Bauhaus*, si profilò l’utopia (e questa la vera incompiutezza a cui allude Habermas?) di una nuova paideia estetica. Accanto a questo esercizio di convinta *Bildung* progettuale emerse l’altro faccia del modernismo, il multiforme epos delle avanguardie. Se lo Stile internazionale cercava nell’architettura, nell’urbanistica e nel design “un’arte costantemente *applicata* alla vita”, per richiamare una formula dei diari baudelairiani, le avanguardie attivavano il processo opposto: “La protesta avanguardistica, il cui fine è di ricondurre l’arte alla prassi del vivente, svela il nesso tra autonomia e mancanza di effetto sociale” (Bürger 1974, 28).

La cultura di massa fu l’anticatarsi del modernismo. A poco a poco ne metabolizzò le forme più spendibili, disinnescandone ogni intento originario di rottura e ne mutò per sempre l’essenza. Il modernismo divenne pratica di nicchia, foraggio per interesse

generazioni di carriere universitarie, autoreferenzialità irretita, ma quella “roba da intellettuali”, quella parodia commercializzata di se stessa, da industria culturale si stava mutando inesorabilmente in alfabeto trasversale. Il freudismo vulgato invase i manuali tascabili di psicologia fai-da-te smerciati alla stazione, mentre *Star Wars* divenne l’oggetto di monografie accademiche al pari di *Moby Dick*, i quadri di Rothko si tramutarono in *texture* per agendine e calendari venduti in librerie e cartolerie e le seicento pagine dell’autobiografia di Jenna Jameson *How to Make Love Like a Porn Star: A Cautionary Tale* (uno dei best seller dell’editoria anglofona del 2004), un caotico e titanico romanzo di formazione dell’America provinciale e più retriva, facevano della sua autrice un *maître à penser* dell’America mediatica (e provincialmente emancipata). Come il sublime romantico era sfumato nel bovarismo così il rigore modernista da “solido” si scoprì “liquido”, elemento tra i tanti possibili di quel nuovo flusso che fu battezzato postmoderno. Al pari di un bambino per troppo tempo represso da rimproveri non ben compresi, lo stile giocattolo rispuntò dalle proprie ceneri. Il pop fu la prima espressione di questo movimento di libertà organica al capitale, di liquefazione di un’idea di modernità che si rivelò per quella che era: una parentesi.

Quando *Learning from Las Vegas* fece la sua comparsa nel 1972 ciò che sfuggì fu proprio la reale natura di testo “conservatore”. Tomàs Maldonado, uno dei critici più duri del testo di Robert Venturi e Denise Scott Brown – sebbene Maldonado abbia sviluppato le sue critiche ne *La speranza progettuale* avendo letto non l’intero libro, uscito due anni dopo, ma degli articoli preparatori – non esitò a considerare il progetto postmoderno dei due architetti americani come l’ideazione di uno spazio alienato mascherato dall’ideologia dell’*entertainment*, un Luna park di pseudocomunicazione: “Las Vegas non è una creazione del popolo, ma per il popolo” (Maldonado 1970, 112). Ma il conservatorismo rivestito di *appeal*, luogo comune delle strategie dell’industria culturale, non era propriamente il centro di quella proposta che intendeva sostituire al motto modernista di Mies van de Rohe, *Less is more*, la resurrezione dello stile giocattolo, *Less is a bore*. La degenerazione formale, specchio di quella antropologica, che Baudelaire aveva visto in Bruxelles e sintetizzato con la formula “stile giocattolo” ritorna in *Learning from Las Vegas* in modo quasi letterale: “Marocchino di Miami, Stile International Jet Set; orgasmico hollywoodiano d’arte moderna, organico retrò; Bernini alla Yamasaki cum orgiastico romano; moresco alla Niemeyer; Tudor moresco (cavalieri arabi); Bauhaus hawaiano” (Venturi *et al.* 1972, 111). Siamo di nuovo nella Bruxelles di Baudelaire.

Lo spirito di *Learning from Las Vegas* confluì in quello scenario a cui fu dato il prefisso di post- (-industriale, -moderno) e che invece portava con sé le stimmate di un altro prefisso, il “neo”. E il kitsch fu il filo rosso di questa morsa che fece del modernismo un’eccezione del moderno e non la sua espressione più autentica. Stretto tra il sentimentalismo acritico di Emma Bovary e l’umoralità acefala dei social network si stenta, ad esempio, a riconoscere il nesso sublime-avanguardia (Lyotard 1986) come qualcosa di fondativo, o almeno percorribile nella contemporaneità. La stessa parabola

di congiunzione nel segno della merce tracciata da Baudrillard (1988) per individuare la genesi della modernità estetica, la linea che partendo da Baudelaire arriva a Warhol passando per Benjamin, appare oggi ancora un'opzione quasi modernista, laddove la merce assoluta (il sublime del capitale o sublime finanziario forzando, o attualizzando, i termini), null'altro è che il riflesso feticizzato dell'opera d'arte.

La vittoria del Kitsch, unico reale stile condiviso capace di unificare le pluralità del moderno (dalla Bruxelles del 1865 alla Las Vegas degli anni Settanta) dando espressione “alla grande incertezza formale che caratterizza tutta la produzione artistica nella società industriale” (Elias 1935, 45), è stata una vittoria di Pirro. Ascrivendo al Kitsch la sua capacità di sublimare il sublime (e in questo probabilmente confondiamo, come avvertirebbe Lyotard, il sublime di Kant con la sublimazione di Freud) riconosciamo che il Kitsch non è stato mai una dimensione di distorsione formale dell'oggetto, ma di erosione critica del soggetto. Un meccanismo di sottile sublimazione psichica di massa (Sachs 1932), uno psicofarmaco collettivo nel quale la modernità si è specchiata, compiaciuta e infine riconosciuta: l'infinita *bêtise* che cerca di affogare un cane (la stessa umanità?) nel quadro di Goya. Una scena di desolazione che riecheggia in uno dei passi più feroci de *La Capitale delle Scimmie* in cui il nichilismo della stupidità sembra essere l'orizzonte non oltrepassabile di una modernità sublimata e confinata in un circo di periferia (Las Vegas? E del resto Las Vegas non è un circo in mezzo al deserto?).

Il mondo sta finendo. L'umanità è decrepita. Un Barnum dell'avvenire mostra agli uomini degradati del suo tempo una bella donna delle epoche antiche conservata artificialmente. “Ma come! dicono quelli, l'umanità ha potuto essere talmente bella?” Io dico che questo non è vero. L'uomo degradato ammirerebbe se stesso e chiamerebbe la bellezza bruttezza. Guardate i deplorabili Belgi (Baudelaire 1864-66, 17-18).

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 1846. *Salon del 1846*. Trad. it. in Id., *Scritti sull'arte*, 54-123. Torino: Einaudi, 1994.
- BAUDELAIRE, C. 1864-66. *La Capitale delle Scimmie*. Trad. it. Milano: Mondadori, 2002.
- BAUDRILLARD, J. 1988. “De la marchandise absolue”. *Artstudio 8: Spécial Andy Warhol*: 6-12.
- BROCH, H. 1950. *Note sul problema del Kitsch*. In Id., *Il Kitsch*, 179-201. Torino: Einaudi, 1990.
- BÜRGER, P. 1974. *Teoria dell'avanguardia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.
- ELIAS, N. 1935. “Lo stile del kitsch e l'età del kitsch”. In Id., *Tappe di una ricerca*, 43-56. Bologna: il Mulino, 2001.
- GIESZ, L. 1960, *Phänomenologie des Kitsches*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- GREENBERG, C. 1939. *Avanguardia e kitsch*. In Id., *Arte e cultura. Saggi critici*, 17-31. Torino: Allemandi, 1991.

HABERMAS, J. 1980. "Il modernismo: un progetto incompleto". In *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna* (1983): 17-29. A cura di H. Foster. Milano: Postmedia Books, 2014.

KLEIST, H von. 1810. "Sensazioni davanti a un paesaggio marino di Friedrich". In C. D. Friedrich. 2001. *Scritti sull'arte*, 103-04. Milano: Abscondita, 2001.

LYOTARD, J.-F. 1986. *Il postmoderno spiegato ai bambini*. Milano: Feltrinelli, 1987.

MALDONADO, T. 1970. *La speranza progettuale*. Torino: Einaudi.

SACHS, H. 1932. "Kitsch". *Psychoanalytische Bewegung* 4: 455-61.

SAURA, A. 2013. *El perro de Goya*. Madrid: Casimiro.

VENTURI, R. et al. 1972. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata: Quodlibet, 2010.

DANIELA FARGIONE

OLTRE L'ANTROPOCENTRISMO

*Il sublime ecologico nel contesto anglo-americano*¹

Una delle declinazioni più convincenti del sublime contemporaneo prende il nome di “sublime ecologico”, secondo quella prima definizione fornita nel 1999 da Christopher Hitt per cui il sublime, a dispetto delle ripetute accuse di obsolescenza, può ancora proporre nuove prospettive e promuovere una relazione più responsabile con l'ambiente naturale. Nell'ambito degli studi di estetica ed etica ambientali, questo paradigma risponde all'esigenza di comprendere la natura nella sua materialità, ovvero spogliata della sua qualità puramente scenica, offrendo così un notevole contributo anche alla causa dell'ecocritica.

Partendo da un noto articolo di William Cronon (Cronon 1996), Hitt riflette sulla natura contraddittoria del sublime che, nella trattazione dei due teorici più eminenti del diciottesimo secolo, Edmund Burke e Immanuel Kant, è in grado di umiliare e al contempo innalzare chiunque sia coinvolto in quell'esperienza. Si tratta, infatti, della percezione di una discordanza travolgente dinanzi a un oggetto naturale o alla sua rappresentazione, discordanza che implica una dialettica tra il sé e la natura, come i poeti romantici – William Wordsworth *in primis* – hanno celebrato nelle loro opere. È dunque questa falsa separazione di umano e non umano la prima dissonanza su cui occorre soffermarsi per poter recuperare “the wonder, the inaccessibility of wild nature” (Hitt 1999, 620) e riadattare quello stupore a una visione biocentrica del mondo. L'idea separativa di natura e cultura che, come è noto, affonda le sue radici nel modello cartesiano, impone un paradigma dualistico, che secondo Mario Signore “cerca di attestarsi sulla differenziazione dei due termini (natura e cultura) evitandone, con ogni espediente, qualsiasi possibile contaminazione” e imponendo infine la pretesa umanistica dell'uomo [*sic*] in quanto “universo isolato”, non solo come centro

¹ Alcune parti di questo articolo sono apparse in forma lievemente diversa in Fargione, 2013b. Si ringrazia l'editore per l'autorizzazione a riprodurle.

epistemologico ed etico, bensì come soggetto autoriferito ed impermeabile alla contaminazione esterna” (Signore 2006, 23).²

Per il discorso che vorrei qui proporre, l'aspetto più rilevante del sublime romantico riguarda il concetto di *misura* e la trionfante affermazione finale della ragione che rivela la superiorità dell'umano sul non umano. Secondo Kant, l'onnipotenza della natura funge da metro per misurare noi stessi: l'immaginazione, posta di fronte a ciò che la trascende, si trova sul limitare di “un abisso, in cui teme di perdere se stessa” (Kant 1991, 87) ma al contempo è proprio dal riconoscimento della piccolezza e insufficienza umane che scaturisce il più forte “sentimento della nostra destinazione soprasensibile” (*ibid.*, 86). Di conseguenza, quando si affronta qualcosa di possente come una tempesta o di maestoso come una montagna, le facoltà umane della sensibilità e dell'immaginazione risultano sopraffatte, seppure per un periodo breve, poiché – spiega ancora Kant in un noto passaggio dell’“Analitica del sublime” – il “momentaneo impedimento delle forze vitali” è seguito da “una tanto più forte effusione di queste” (*ibid.*, 74). La natura ossimorica del sublime consiste proprio in questa dissonanza che, lungi dal risolversi in uno scacco, sfocia in un trionfo della ragione, rivelando infine la preminenza dell'*homo sapiens* in virtù della sua facoltà di un agire morale. Si tratta, in definitiva, di un percorso che si conclude con ciò che John Keats avrebbe definito “Wordsworth's egotistical sublime” (Keats 1951, 152),³ un sublime del tutto antropocentrico, il cui paradigma, per dirla con il filosofo e zoologo Roberto Marchesini, è fortemente antropoplastico o vitruviano, vale a dire che propone l'uomo come metro di paragone assoluto e sussunzione del mondo in una prospettiva autopoietica e al contempo disgiuntiva rispetto alle alterità (cfr. Marchesini 2002).

Sarà forse per questa sua predisposizione che il sublime non ha trovato grande spazio nei dibattiti dell'ecocritica, per lo meno non nelle fasi iniziali del suo sviluppo, quando il discorso che proponeva era prevalentemente di e sul *valore intrinseco* della natura.⁴ Occorre ricordare allora, e molto semplificando, che l'ecologia letteraria o ecocritica è quella disciplina che, affondando le sue radici nella teoria della coevoluzione di natura e cultura, interpreta i testi letterari e i fenomeni ambientali nella loro interdipendenza (cfr. Meeker 1972). Nelle sue molteplici varianti tematiche e prospettive, si pone come ambito di ricerca interdisciplinare, implicando il concetto di

² Cfr. anche AA.VV. 2015a.

³ Lettera a Richard Woodhouse, 27 ottobre 1818.

⁴ È questo, probabilmente, nella prima fase o “first wave” dell'ecocritica, il fattore discriminante tra gli specialisti di studi ambientali (il cui approccio nei confronti della natura è solitamente strumentale e il cui impegno nella preservazione delle sue risorse prevede gli esseri umani come primi beneficiari) e i rappresentanti della *deep ecology*, che sostengono al contrario un sistema di valori biocentrici e con i quali solitamente si schierano gli ecocritici. Oggi, l'ecocritica (giunta ormai alla sua quarta fase o “fourth wave” con lo studio dei Nuovi materialismi) e l'etica ambientale hanno notevolmente accorciato le distanze. Cfr. Buell 2005, 6-7; Garrard 2004, 18-36 e Slovic 2012, 619.

interazione di aree di studio non contigue e della loro “cross-fertilization”.⁵ Una delle prerogative più fruttuose di questa ibridazione concettuale consiste non solo nell'apertura a linguaggi diversi, ma anche e soprattutto nella ipotesi di una degerarchizzazione sia delle aree disciplinari, sia delle varie forme di vita o dei fenomeni che quelle stesse aree studiano. Come ben osserva Serpil Oppermann riproponendo una metafora della filosofia di Deleuze, si potrebbe parlare dell'ecocritica come di uno spazio culturale e letterario che permette alla sua natura polifonica di manifestarsi non tanto come ambito con/sequenziale e competitivo rispetto ad altri campi di indagine, bensì come attività rizomatica e pertanto dinamica, creativa e inclusiva (cfr. Oppermann 2010). È quest'ultimo aspetto, sostiene Serenella Iovino, a rendere l'ecologia letteraria una forma culturale “coraggiosa”, poiché del tutto avversa a qualsiasi espressione di elitismo e propositiva, piuttosto, di un “umanesimo non antropocentrico” (Iovino 2010), i cui presupposti includono non solo la decentralizzazione della posizione dell'umano nel mondo, ma l'espansione del concetto stesso di “mondo”, che ora include l'intera ecosfera. Tale umanesimo, quindi ricolloca l'umano in una dimensione circolare e interattiva con le altre creature del pianeta e risponde all'urgenza di adottare pratiche ecologiche attraverso una partecipazione attiva nel mondo (cfr. Palumbo-Liu 2005). In quest'ottica la letteratura, nella sua duplice funzione ecologica ed etica, diventa uno strumento di ecologia culturale capace di far luce su dinamiche ideologiche sommerse, meccanismi di esclusione e ingiustizie sociali e ambientali, assumendo infine un valore trasformativo (cfr. Zapf 2006).

Date queste premesse teoriche, la critica mossa all'estetica del sublime romantico non deve sorprendere. Più volte, a partire dagli anni Novanta, è stata messa in rilievo l'asimmetria delle relazioni di potere tra essere umani e non umani, tra il sé e l'altro, tra il maschile e il femminile, che aveva perpetuato – fra le altre cose – anche una logica dicotomica che l'ecocritica rifiuta a priori. Secondo Emily Brady, pur essendo la natura così fondante nel discorso sul sublime, sono numerose le discipline che l'hanno a lungo trascurato ritenendolo ormai obsoleto, e una delle motivazioni che la studiosa individua è di carattere storico (cfr. Brady 2013). Lo sviluppo tecnologico comporta che categorie quali “il terrore” o “la meraviglia” siano sempre meno pregnanti nella nostra epoca; tanto più che invece di esprimere un commento sulla nostra piccolezza, sono semmai espressioni di orgoglio per i conseguimenti raggiunti, per le nostre capacità di monitoraggio e controllo della natura stessa che ci appare, infatti, sempre meno temibile. Sicché, se la nostra crisi ambientale, il lento ecocidio che continuiamo ad alimentare con scelte e comportamenti irrispettosi, dipende dall'accumulo di piccole azioni dall'enorme potenziale distruttivo, parimenti occorre che la nostra salvezza sia

⁵ Nella prima antologia di ecocritica, Cheryl Glotfelty cita “storia, filosofia, psicologia, storia dell'arte, etica” ma oggi la lista potrebbe espandersi fino a includere discipline molto lontane dagli studi umanistici quali, per esempio, la biotecnologia o l'ingegneria genetica. Cfr. Glotfelty 1996: XIX.

il risultato di un operare collettivo. In che modo, allora, il sublime ecologico può contribuire a questo disegno?

La prima necessità consiste nella riconfigurazione dell'idea stessa di natura. Perché con l'invenzione moderna del paesaggio, nella sua sapiente operazione di raccordo tra estetica da una parte e interessi economici dall'altra, la "Natura" (con la "N" maiuscola) continua a delinearci come qualcosa di separato da noi, un tempio sacro e inviolabile, un luogo di svago, o al limite una palestra per sport estremi. D'altro canto, l'ingenuità della contemporanea ossessione naturalista, che pervade ormai molti campi della nostra esistenza, si fonda proprio su questo malinteso: a un ambiente urbano e industriale si contrappone uno spazio bucolico, lontano da noi nello spazio e nel tempo e, soprattutto, immacolato. Questo falso concetto di Natura dovrebbe quindi essere sostituito da concretizzazioni di nature molteplici, capaci di intrecciare pratiche e dinamiche in un progetto interculturale più ampio. In effetti, se la nozione di *interculturalità* – qui intesa come l'instaurazione di forme di dialogo e scambio tra culture diverse nel rispetto delle differenze – si è ormai consolidata, allo stesso modo si potrebbe ipotizzare un'idea di *internaturalità* (Marrone 2010),⁶ un complesso di sistemi e processi che vedono protagonisti gli esseri umani nelle loro interazioni con cose, piante, bestie, sassi, memorie, tutti portatori di storia e storie. Scrive ancora Marchesini:

Uscire dall'ossessiva metrica antropocentrata, dagli imperativi della purezza e della perfezione geometrica, evitare la pretesa antropoplastica è, a mio avviso, il *leitmotiv* degli autori di fine Novecento e di questo ultimo decennio. Non imitazione della natura né proiezione nella natura, bensì contaminazione con le plurali alterità della natura, epifaniche nel saper aprire all'interno dell'umano nuovi spazi di virtualità, approfittando dei canali di degeneranza che ci caratterizzano in quanto espressione stessa della natura (Marchesini 2015, 68).

Il "sublime ecologico" è in grado perciò di offrire una trascendenza diversa da quella proposta da Kant e perpetuata dai romantici, capace di resistere alla tentazione di rendere la "otherness" della natura la ragione della nostra separazione da essa. È solo in virtù della consapevolezza di esserne parte integrante, di essere cioè tanto spettatore quanto "attore" (nel senso che Bruno Latour dà al termine), che il senso di piccolezza, di umiltà, che si prova di fronte a un sublime scenario naturale può trasformarsi in sprone per un'azione responsabile e meno egotistica. Rachel Carson, autrice di *Silent Spring*, pietra miliare del movimento ambientalista, sostiene che quanto più gli esseri umani si concentreranno sui prodigi e sulle realtà dell'universo, tanto più il loro gusto per la distruzione verrà meno (cfr. Carson 1962).

⁶ Cfr. anche Fargione 2013: 78-91. Per una esaustiva trattazione dell'argomento rimando lettori e lettrici a AA.VV. 2015b (*Internaturalità, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino 8 maggio 2013*), convegno che ha avuto luogo contemporaneamente all'inaugurazione della mostra *Internaturalità* ospitata dal PAV (Parco Arte Vivente) di Torino. Ringrazio l'editore Dario Salani per il cortese invio del materiale.

Nella nostra “società del rischio” (Beck 1992) è necessario innanzitutto rivolgere lo sguardo a ciò che comunemente si definisce “the sense of place” (Heise 2008), il nostro *stare* nel nostro angolo di mondo, nel tentativo di coniugare lo “spazio naturale dei nostri sogni” con la realtà quotidiana attraverso il recupero di quella meraviglia di cui abbiamo dimenticato il gusto, quel “wonder” spesso evocato come catalizzatore o impulso per la preservazione dell’ambiente naturale. Occorre, in definitiva, accogliere l’invito di Aldo Leopold, fondatore dell’“etica della Terra” e della *deep ecology*, e “pensare come una montagna” (Leopold 1949). Lo scrive nel 1949 all’interno di quell’opera che sarebbe diventata un testo di riferimento dell’etica ambientale, *A Sand County Almanac*, una raccolta di memorie, descrizioni e riflessioni sulla conservazione delle risorse naturali. “Pensare come una montagna”, commenta Serenella Iovino, “significa pensare per tempi lunghi, in un orizzonte ampio” (Iovino 2015, 155), ma significa anche pensare agli equilibri ecosistemici e agli interessi di un luogo e delle comunità che la abitano e di chi vorrebbe impossessarsene anche solo per una conquista sportiva o per partecipare al rito collettivo della vacanza. Leopold scrive di getto a seguito di una battuta di caccia durante la quale abbatte una lupa. Raggiunto l’animale agonizzante, Leopold scorge

A fierce green fire dying in her eyes. I realized then, and have known ever since, that there was something new to me in those eyes – something known only to her and to the mountain. I was young then, and full of trigger-itch; I thought that because fewer wolves meant more deer. That no wolves would mean hunter’s paradise. But after seeing the green fire die, I sensed that neither the wolf nor the mountain agreed with such a view (Leopold 1949: 138-139).

L’esperienza sublime, epifanica, che cambia completamente la vita di Leopold, gli svela il segreto ultimo della vita selvatica, del suo essere parte di un quadro più ampio, e in una prospettiva olistica gli insegna che ogni azione ha conseguenze su tutti gli altri elementi che compongono l’ecosistema di appartenenza.

È evidente, però, che il fraintendimento nei confronti della natura resiste, e nella storia e nelle letterature americane dimostra di avere una lunga tradizione. L’arroganza del “Lord Man” (Muir 1992, 155) si manifesta in molteplici forme sin dall’inizio dell’avventura americana, imponendo profonde trasformazioni alla *wilderness* di cui nel frattempo si esaltano, attraverso scritti di propaganda, le incommensurabili meraviglie. “La storia del colonialismo del Nuovo Mondo”, sostiene Peter C. Remien, “prevedeva la trasformazione dello stupore provato dai primi esploratori e colonizzatori in uno strumento di appropriazione coloniale” (Remien 2013, 825 – trad. D. F.). A differenza degli Europei che si erano riconosciuti figli della loro stessa storia, per i padri fondatori della nazione americana erano le “Leggi della Natura e del Dio della Natura”⁷ a conferire loro diritti inalienabili nei confronti della Nuova Terra d’oltreoceano. Nel

⁷ Cfr. la Dichiarazione d’Indipendenza degli Stati Uniti d’America, 4 luglio 1776.

processo di configurazione del paese, il fattore determinante risultava essere più materiale che concettuale: l'America non si dava un corpo a partire da astrazioni, bensì dalla cruda fisicità della terra stessa. Parimenti, la costruzione della società americana doveva essere espressione diretta di quella stessa Legge della Natura (cfr. Jehlen 1986) che trovava ampia illustrazione nell'iconografia coeva: le immagini del paesaggio selvaggio e del giardino pastorale erano state cruciali nella formazione di quell'identità culturale che lo storico Perry Miller avrebbe definito "Nature's nation" (Miller 1967), un immenso continente da dom(in)are e addomesticare attraverso un percorso di civilizzazione che prendeva il nome di "progresso" (Marx 1964).

Tuttavia, è a metà Ottocento che l'idea di natura intesa come "mera risorsa da sfruttare (un mezzo per fini economici) e ostacolo (la *wilderness* da conquistare affinché la civiltà potesse avanzare)" cede all'urgenza conservazionista e all'intento di preservarla poiché riconosciuta come "specie a rischio" (Oelschlaeger 1991, 4). E non è affatto sorprendente che siano soprattutto le donne – bianche e borghesi – ad accogliere con maggiore prontezza questo scarto di paradigma, se non altro per una coincidenza di "destino manifesto". La natura americana subisce, dunque, una duplice alterizzazione: non solo è sfruttata direttamente, ma anche in maniera indiretta; una volta posta come categoria tassonomica, vi si fanno rientrare donne e non-bianchi a loro volta sfruttati (Buell 1995, 21), generando così un sistema di polarizzazioni. Queste dicotomie, da cui scaturiscono forme diversificate di oppressione, richiedono rimedi, esorta l'ecofemminista Val Plumwood, tali da non limitarsi a una rivalutazione dell'elemento subordinato bensì da ri-concettualizzare entrambe le categorie che ne compongono il binomio. L'identificazione della donna con le sfere della fisicità, del sentimento e della natura (intese come espressione di inferiorità) contrasta l'assunto di una corrispondente identificazione maschile con la ragione e la cultura (Plumwood 1993, 2002).

Prendendo in analisi due esempi della letteratura americana dell'Ottocento, vorrei ora presentare due modalità articolatorie e due funzioni diverse del sublime ecologico. Nel primo esempio, la contemplazione della natura maestosa della valle di Yosemite descritta da John Muir e consacrata al nostro immaginario dalle fotografie di Ansel Adams risponde all'esigenza di diffondere una sensibilità di salvaguardia della natura. Nel secondo esempio, la poesia di Emily Dickinson dimostra come il sentimento del sublime possa anche affiorare di fronte all'"assolutamente piccolo" oltre che all'"assolutamente grande". In entrambi i casi, pur non trascurando le contraddizioni che emergono dalle loro rispettive scritture e strategie retoriche, si apprezzerà il superamento di una visione *unicamente* antropocentrica dell'ambiente naturale in un'ottica di coniugazione tra esseri umani e alterità.

A metà del diciannovesimo secolo, *the wonder*, inteso come reazione immediata e spontanea e qualità emotiva del sublime, assume un ruolo fondamentale nel progetto protezionistico della nazione, la cui traduzione più significativa consiste nell'istituzione

dei parchi nazionali. Il 30 giugno 1864, nella fase conclusiva della guerra civile americana, il Congresso degli Stati Uniti cede allo Stato della California la “Yo-Semite Valley” e il bosco delle sequoie giganti di Mariposa, a condizione che il suddetto Stato disponga dell'intera zona – da ritenersi inalienabile a tempo illimitato – “for public use, resort, and recreation”.⁸ E se il senatore John Conness si spende energicamente per convincere il Congresso della “necessity of taking early possession and care of these great wonders” (cit. in Runte 1990, 20), il popolo americano non manca di cogliere che il futuro parco non solo si sarebbe trasformato in un (presunto) simbolo di democrazia, ma anche nel primo esempio di proprietà pubblica di un'area protetta, contravvenendo pertanto a un principio basilare della società americana: la proprietà privata. Tuttavia, mentre il Congresso impedisce la proprietà privata nei terreni inclusi nel parco, al contempo promuove gli investimenti di alcune corporazioni per la gestione di campeggi, alberghi e locande. Inoltre, il numero dei turisti in visita si accresce di pari passo con il diffondersi della sua fama, richiedendo in breve tempo l'espansione di tali infrastrutture e, di conseguenza, il giro d'affari delle compagnie private. È evidente che l'esperimento dei parchi nazionali si fonda su più di una contraddizione.⁹ Lo stimolo su cui inizialmente si fa affidamento è da ricercarsi proprio in quella meraviglia che la sublime bellezza della natura americana è in grado di generare, una leva emotiva tanto convincente da trovare posto persino nei formali disegni di legge. Il Yellowstone Park Act del 1 marzo 1872, per esempio, afferma che il parco ha come fine “the preservation, from injury or spoliation, of all timber, mineral deposits, natural curiosities, or *wonders* within said park, and their retention in their natural condition”.¹⁰

Anche la narrativa della prima fase dell'ambientalismo americano assume spesso toni mitici ed è segnata dalla presenza di figure quasi eroiche – scrittori, pittori e fotografi – che si impegnano a forgiare innanzitutto *una mentalità* capace di sostenere il progetto nazionale della tutela delle aree a rischio. John Muir (1838-1914), uno dei primi ambientalisti moderni, e i fotografi Carleton Watkins (1829-1916) e Ansel Adams (1902-1984) operano in concerto sull'immaginario americano per trasformare il Parco di Yosemite in una vera e propria icona dell'identità americana. Con la sua vasta

⁸ The Library of Congress. *Evolution of the Conservation Movement 1850-1920*. Yosemite National Park, California. U.S. Statutes at Large, Vol. 13, Chap. 184, p. 325. “An Act authorizing a Grant to the State of California of the ‘Yo-Semite Valley,’ and of the Land embracing the Mariposa Big Tree Grove.” [S. 203; Public Act no. 159]. http://www.nps.gov/yose/learn/management/enabling_leg.htm. Ultima visita: 02/09/2015.

⁹ Cfr. Runte 1990, 27, 38 e il primo capitolo di West Sellars 1997. Kevin Michael De Luca propone un'esauriente analisi degli interessi corporativi del primo ambientalismo americano, mettendo in evidenza il ruolo centrale della Southern Pacific Railroad nel saggio “Trains in the Wilderness: The Corporate Roots of Environmentalism”. *Rhetoric and Public Affairs* 4/4 (Winter 2001), 633-52.

¹⁰ The Library of Congress. *A Century of Lawmaking for a New Nation: U.S. Congressional Documents and Debates*. Forty-Second Congress. Sess. II. Ch. 24, 33 (corsivo D. F.). <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage>. Ultima visita: 02/09/2015.

area di 3000 chilometri quadrati nella Sierra Nevada, il 90% della sua superficie è riconosciuta *wilderness*, ovvero santuario immacolato: “no temple made with hands can compare with Yosemite”¹¹ scrive Muir nel 1902, perpetuando così la fuorviante equazione di *wilderness* e purezza, e dunque l'esclusione della presenza umana dal mondo naturale. A metà tra lo scienziato e il mistico, John Muir vi giunge per la prima volta nel 1868, inaugurando una lunga stagione di vagabondaggi a piedi per i grandi spazi incontaminati dell'America alla ricerca di ciò che della natura prediligeva, ovvero la bellezza: “Everybody needs beauty as well as bread”.¹² La bellezza, tuttavia, descritta con una prosa dallo stile alto e solenne come da sermone, non vuole sollecitare una mera risposta emotiva, un piacere fine a se stesso; piuttosto, è un incitamento alla comunione e all'azione. Ne è un esempio il testo dedicato alla Valle di Hetch Hetchy, che include resoconti della sua battaglia appassionata contro la costruzione di una diga e di una riserva d'acqua per la città di San Francisco. Nel seguente brano, per esempio, Muir esprime tutto il suo risentimento per il progetto di inondazione della valle:

[...] they [Nature's own wonderlands] have always been subject to attack, mostly by despoiling gainseekers, – mischief-makers of every degree from Satan to supervisors, lumbermen, cattlemen, farmers, etc., eagerly trying to make everything dollarable, often thinly disguised in smiling philanthropy, calling pocket-filling plunder “Utilization of beneficent natural resources, that man and beast may be fed and the dear Nation grow great” (Muir 1908).

Nella sua lungimiranza, John Muir dimostra di intuire il valore intrinseco della natura, sganciandola dai fini utilitaristici di cui l'invaso turismo cittadino è solo la declinazione più evidente. Una prova convincente è offerta da un commento sull'utilità di una semplice pianta, oggetto della sua osservazione e ammirazione: “Like most other things not apparently useful to man, it has few friends, and the blind question, ‘Why was it made?’ goes on and on with never a guess that first of all it might have been made for

¹¹ John Muir, *The Yosemite*. New York: The Century Company, 1912. http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/the_yosemite/chapter_1.aspx. Ultima visita: 02/09/2015. È significativo che ancora nel 1964, anno della ratifica del *Wilderness Act* (stilato da Howard Zahniser della *Wilderness Society* e firmato dal Presidente Lyndon Johnson) si definisca la *wilderness* come “[...] an area where the earth and its community of life are untrammelled by man, where man himself is a visitor who does not remain”. Non solo questa definizione perpetua la separazione tra umano e non umano ma, come hanno ben spiegato numerosi storici ambientali, rivela la sostanziale rimozione ed esclusione dei Nativi americani dal disegno protezionistico della nazione: i parchi nazionali e la *wilderness* sono appannaggio dei soli turisti (bianchi) americani. Cfr. Merchant 2003, 380-94.

¹² “The Hetch-Hetchy Valley”. *Sierra Club Bulletin* 6/4, January 1908. http://vault.sierraclub.org/ca/hetchhetchy/hetch_hetchy_muir_scb_1908.html. Ultima visita: 02/09/2015. Le prime impressioni di viaggio di John Muir sono raccolte in un diario pubblicato nel 1911 con il titolo *My First Summer in the Sierra*. Mineola, New York: Dover Publications, 2004. Il sito ufficiale del Sierra Club propone la versione originale al seguente link: http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/my_first_summer_in_the_sierra/. Ultima visita: 02/09/2015.

itself” (Miur 2004, 14). Ma se in questa occasione Miur mette in risalto il suo coinvolgimento in un'esperienza dei sensi, fondamentalmente passiva e circoscritta al presente, in *Our National Parks* (1901) esprime considerazioni di un sentimento più attivo che riguarda non solo la comunità intera ma anche la dimensione del tempo futuro. L'intento consiste nel divulgare il progetto conservazionista implicito nell'istituzione del parco nazionale e, con un'abile variazione del soggetto narrante (il riflessivo “I” è sostituito dalla seconda persona plurale “you”), incita la collettività a rispettare una natura che si fa portavoce viva di stratificazioni di storia e storie e, dunque, di memoria nazionale: “You are sure to be lost in wonder and praise and every hair of your head will stand up and hum and sing like an enthusiastic congregation” (cit. in Remien 2013, 824). Il parco, dunque, incarna l'identità di un'intera nazione e si fa custode di esperienze e valori di un paese e delle sue comunità. Paragonando l'ambiente naturale al patrimonio artistico di una collettività, il filosofo Mark Sagoff suggerisce che la salvaguardia della natura è un obbligo verso la nostra tradizione culturale e fa appello al senso di responsabilità e di eredità culturale (Sagoff 1988).

“Nel nostro immaginario,” ci ricorda Anna Re, “Yosemite è in bianco e nero” (Re 2009, 77). L'intervento di Ansel Adams, fotografo, appassionato alpinista, membro e presidente del Sierra Club, è cruciale nella visualizzazione della natura, e inaugura al contempo la tradizione tutta americana di documentare le riforme ambientali con materiale visivo. La storia che narra il movimento ambientalista, dalla costituzione dei primi parchi nazionali alla fondazione di agenzie governative, non si limita a essere l'approvazione di semplici leggi, bensì è la raccolta delle migliaia di immagini che rappresentano le altrettanto molteplici percezioni del mondo naturale, contribuendo a definire politiche ambientali e opinione pubblica. La fotografia, espressione artistica a servizio di una causa collettiva, si situa all'incrocio tra esperienza individuale e contesto culturale, e usa la macchina fotografica come vero e proprio strumento politico (cfr. Dunaway 2005). Quando nel dicembre 1968 gli astronauti dell'Apollo VIII avrebbero volato intorno alla luna, Ansel Adams, scrivendo dal Parco di Yosemite, avrebbe fatto appello allo stesso sentimento che lo aveva accompagnato nella sua prima avventura californiana:

As I write this, three men are nearly 200,000 miles from the Earth (which, for once, is scaled down to size). What is important is [...] that every bit of beauty on the face of the earth [...] is extremely precious – and extremely vulnerable. [...] I think it is time that we all consider ecology as the dominant theme (Dunaway 2005, 207).

Con queste parole, Adams non solo sottolinea l'importanza di una considerazione ecologica del pianeta, ma anche la necessità di rendere quello stesso pianeta accessibile alla visione dei suoi abitanti attraverso un processo di “riduzione” della sua immagine totale, dimostrando così di accogliere la lezione di John Muir. Offrire agli umani una visione d'insieme del luogo in cui dimorano significa favorire una consapevolezza del

loro “sense of place” e della sua materialità, primo passo all'interno di un processo di ricollocazione dell'umano nell'ambiente naturale e delle loro interazioni.

L'operazione svolta da Emily Dickinson attraverso la sua poesia rovescia completamente questa prospettiva. Emily Dickinson ci svela un sublime – che sovente chiama “estasi” – partendo da una riflessione materiale sulla natura osservata nella sua piccolezza.

È il giardino della Homestead paterna il suo primo silenzioso osservatorio personale, dove comincia a costruirsi un'idea di luogo fisico e a scendere a patti dapprima con Dio, poi con la “piccolezza” della condizione umana e delle altre creature terrene: “We are very small, Abiah” scrive all'amica alla fine del 1850, “I think we grow smaller – this tiny, *insect* life the portal to another [...]”.¹³ E ancora, nella poesia 1746: “The most important population / Unnoticed dwell, / [...] Of bumble-bees and other nations / The grass is full” (Dickinson 1957, 707-708). Ma questa, che Paul Giles definisce la sua “teleologia della riduzione” (cfr. Giles 2011), è anche il risultato di un vivace fermento culturale che ha grande influenza sulla sua poetica.¹⁴

Oggi gran parte della critica letteraria concorda nel sostenere che difficilmente Emily Dickinson possa essere considerata una *nature poet*, sebbene le sue poesie abbondino di immagini di piante e fiori, creature naturali e riferimenti a condizioni atmosferiche. Alcune interpretazioni dimostrano come la natura sia spesso una costruzione fantasiosa; altre, una vivida manifestazione dei suoi oscuri dubbi metafisici (Cfr. Knickerbocker 2008, 185-97). In entrambi i casi, però, ciò che viene negata è la fisicità del mondo naturale osservato ed esperito empiricamente dalla poeta di Amherst, oltre che l'istanza etica che deriva dal riconoscimento di tale materialità.

La vita di Emily si consuma quasi esclusivamente tra le pareti della “stanza più piccola”¹⁵ della Homestead paterna, una grande costruzione di mattoni circondata da un ampio giardino sulla Main Street di Amherst, nel Massachusetts. Ma la casa è un paesaggio domestico che la poeta impara ad abitare attraverso il raccordo (e poi il ricordo, una volta decisa la sua autoreclusione) con un altro spazio familiare che nel corso degli anni si fa modello organicistico, *habitus* da indossare insieme alla sua veste bianca: la natura. Per molto tempo l'immagine prevalente della natura in America era stata quella di un *oikos* in cui il sacro, l'umano e l'habitat erano fusi in un'unica entità: ecu-menismo, eco-nomia ed eco-logia, in altre parole, avevano condiviso i medesimi

¹³ Lettera no. 39 a Abiah Root, fine 1850 (Dickinson 1958, 102-103; corsivo D. F.).

¹⁴ Fra i numerosi studi sulle connessioni tra la cultura di metà Ottocento e la poesia di Emily Dickinson si segnalano Gerhardt 2006, 56-78; Kirkby 2010, 1-29; Gerhardt 2014.

¹⁵ “I was the Slightest in the House – / I took the smallest Room – [...]”. Poesia no. 486, 1862. (Dickinson 1957, 234).

spazi d'azione.¹⁶ La *wilderness* dei primi coloni aveva rappresentato la dimora prescelta da Dio per i suoi eletti, sicché il paesaggio naturale aveva coinciso con un disegno divino: il Grande Libro della Natura. Tuttavia, il dibattito tra scienza e teleologia che si diffonde con la rivoluzione darwiniana di metà secolo non può non influire sulla personale ricerca filosofica di Emily Dickinson. È accertato che la sua indagine sulla natura comincia da bambina, ed è il risultato di varie forze in azione: attente letture, scrupolose osservazioni e ostinate irriverenze. Ecco, allora, in cosa consiste il maggiore contributo di Emily Dickinson: la capacità di sovvertire cristallizzate rappresentazioni relazionali non solo tra uomo e donna, ma soprattutto tra l'umano, il non umano e il più che umano, mettendo in discussione le certezze sulla "conoscibilità" della natura, sulla sua "trasparenza".¹⁷ Dickinson comprende presto che il suo campo d'indagine privilegiato consiste in "the unknown": Dio, la creazione divina, la vita interiore degli esseri umani e la loro esperienza nell'ambiente naturale, la magia e il caos della morte (cfr. McIntosh 2000, 124). Eppure una certezza la esprime: "Best Things" scrive nel 1865 "dwell out of Sight".¹⁸ La ribellione di Emily nei confronti di certezze consolidate prende le mosse dal ribaltamento di uno sguardo imperante: come scrive in una lettera a Mrs. James S. Cooper, sottrae a Dio la sua sovranità per "conferirla ai boschi".¹⁹

Attraverso un processo di femminilizzazione della natura e in virtù del proprio genere, Emily Dickinson si identifica con essa, proponendo una corrispondenza tra natura e scrittura femminile. La strategica sostituzione del logos divino con "le semplici cose che la Natura ha detto" permette un riconoscimento di dignità espressiva e potere creativo convenzionalmente negati alla donna. Dickinson comincia con l'interrogarsi, mettendosi alla ricerca di una definizione di "Natura" più convincente di quelle offerte dalla Bibbia o dal dizionario, i due bacini semantici a cui la poeta attinge:

"Nature" is what We see –
 The Hill – the Afternoon –
 Squirrel – Eclipse – the Bumble bee –
 Nay – Nature is Heaven –
 Nature is what we hear –
 The Bobolink – the Sea –

¹⁶ È il biologo tedesco Ernst Haeckel a coniare nel 1866, anno della morte di Emily Dickinson, il termine "ecologia" e a definirla come "lo studio dell'economia e del modo di *abitare* degli organismi animali. Essa include le relazioni degli animali con l'ambiente inorganico e organico, soprattutto i rapporti positivi o negativi, diretti o indiretti, con piante e altri animali" (Acot 1989; corsivi D. F.).

¹⁷ Il riferimento qui è alla teoria della "pupilla trasparente" di Ralph Waldo Emerson esposta in *Nature* (1836): "I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God".

¹⁸ Poesia no. 998, c. 1865 (Dickinson 1957, 463).

¹⁹ "My Country, 'tis of thee, has always meant the Woods to me –". Lettera no. 509 a Mrs. James S. Cooper, c. 1877 (Dickinson 1958, 586).

Thunder – the Cricket –
 Nay – Nature is Harmony –
 Nature is what we know –
 Yet have no art to say –
 So impotent Our Wisdom is
 To her Simplicity.²⁰

Il primo verso rispecchia la medesima posizione di Emerson (“Possiamo vedere solo ciò che siamo”), seguita da un primo inventario di elementi naturali che pertengono al senso della vista.²¹ Nella seconda strofa il senso coinvolto è l'udito, e gli animali, nella loro piccolezza e capacità di suscitare meraviglia, contrastano con l'immensità del mare e con l'immagine più minacciosa del tuono. L'ultimo verso, infine, ci rivela tutta l'impotenza umana dell'articolazione verbale o artistica di percezioni e sensazioni scaturite da un contatto con altri elementi naturali. La fallacia dell'argomentazione consiste nel considerare tali elementi come precipui di uno spazio assoluto che esclude l'umano, ma che gli esseri umani ambiscono a leggere e a tradurre attraverso il loro sguardo. La definizione della natura, insomma, è che la natura non può avere definizioni quando il loro fondamento è unicamente quel “sentire” che concorre a costruire la nostra “sapienza” (Scanlon McTier 2012, 132) ovvero la nostra cultura: “Nature and God – I neither knew”.²²

Emily Dickinson persegue il suo dettato sovversivo, minando l'ideologia vittoriana delle sfere separate e recuperando una voce autoriale capace di interagire con il linguaggio della natura e con i suoi possibili significati. La natura, pare suggerire in molti versi, non diffonde un messaggio universalmente dato, interpretato e recepito, poiché la grammatica della natura offerta dai suoi contemporanei risulta essere un costrutto del tutto arbitrario in quanto antropocentrico e androcentrico. Dickinson, al contrario, comprende il valore intrinseco della natura, esistente per sé e indipendente dai risvolti economici, politici o religiosi che ad essa erano per convenzione associati. “A Guest”, scrive di sé, “in this stupendous place”,²³ quasi un’“etica della terra” *antelitteram*. E se la letteratura, come afferma Lawrence Buell, è strumentale nel revitalizzare un impegno umano nei confronti della natura, la poesia di Emily Dickinson riesce a fornire uno sguardo “altro” con cui osservare e imparare ad abitare non solo un ambiente domestico, né soltanto una casa-*oikos*, bensì un ecosistema in cui le due dimore si sovrappongono: la versione dickinsoniana del Grande Libro della Natura.

²⁰ Poesia no. 668, c. 1863 (Dickinson 1957, 463).

²¹ Per quanto il “Pomeriggio” si accosti più a una categoria temporale, qui sembrerebbe piuttosto l'oggetto di un guardare e, metonimicamente, potrebbe rappresentare tutte le attività umane o non umane che immaginiamo Emily registrasse visivamente da un suo preferenziale punto d'osservazione.

²² Poesia no. 835, c. 1864 (Dickinson 1957, 463).

²³ Poesia no. 304, 1862, *ivi*.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 2015a. *Contaminazioni ecologiche. Cibo, nature, culture*. A cura di D. Fargione e S. Iovino. Milano: LED Edizioni.
- . 2015b. *Internaturalità*. Atti del Convegno internazionale di studi, Torino 8 maggio 2013. A cura di Claudio Cravero. Torino: Prinp Editore.
- ACOT, P. 1989. *Storia dell'ecologia*. Trad. it. di N. Sirgiovanni. Roma: Lucarini.
- BECK, U. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. New Delhi and London: Sage.
- BRADY, E. 2013. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUELL, L. 1995. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- . 2005. *The Future of Environmental Criticism*. Malden, MA: Blackwell.
- CARSON, R. 1962. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- CRONON, W. 1996. "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature". In *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. A cura di W. Cronon. New York: Norton.
- DE LUCA, K. M. 2001. "Trains in the Wilderness: The Corporate Roots of Environmentalism". *Rhetoric and Public Affairs* 4/4: 633-52.
- DICKINSON, E. 1957. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. A cura di T. H. Johnson. Boston, New York, London: Little, Brown and Co.
- . 1958. *The Letters of Emily Dickinson*. A cura di T. H. Johnson e T. Ward, 3 voll. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DUNAWAY, F. 2005. *Natural Visions: The Power of Images in American Environmental Reform*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FARGIONE, D. 2013a. "Contaminazioni e Addomesticamenti: wilderness e follia ne *L'isola di Sukwann* di David Vann". *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 4/1: 78-91 (<http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/view/312>. Ultima visita: 25/08/2015).
- . 2013b. *Ambiente Dickinson. Poesie, sculture, nature*. Opere di M. Domestico. Con un saggio di B. Lanati. Torino: Prinp Editore.
- GARRARD, G. 2004. *Ecocriticism*. London and New York: Routledge.
- GERHARDT, C. 2006. "'Often seen – but seldom felt': Emily Dickinson's Reluctant Ecology of Place". *The Emily Dickinson Journal* 15/1: 56-78.
- . 2014. *A Place for Humility: Whitman, Dickinson, and the Natural World*. Iowa City: University of Iowa Press.
- GILES, P. 2011. "'The Earth reversed her Hemispheres': Dickinson's Global Antipodality". *The Emily Dickinson Journal* 20/1: 1-21.
- GLOTFELTY, C. 1996. "Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis". In *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, xv-xxxvii. A cura di C. Glotfelty e H. From. Athens and London: The University of Georgia Press.

- HEISE, U. 2008. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press.
- HITT, C. 1999. "Toward an Ecological Sublime". *New Literary History* 30/3: 603-23 (<http://www.jstor.org/stable/20057557>. Ultima visita: 25 agosto 2015).
- IOVINO, S. 2015. "Pensare come una montagna". In *Tav No Tav. Le ragioni di una scelta*, 155-64. A cura di L. Mercalli e L. Giunti. Trieste: Scienza Express Edizioni.
- . 2010. "Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities". In *Local Natures, Global Responsibilities: Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, 29-54. A cura di L. Volkman et al. Amsterdam-New York: Rodopi.
- JEHLEN, M. 1986. *American Incarnation: The Individual, the Nation, and the Continent*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- KANT, I. 1991. *Critica del Giudizio*. Trad. it. di A. Gargiulo riv. da V. Verra. Roma-Bari: Laterza.
- KEATS, J. 1951. *The Selected Letters of John Keats*. A cura di L. Trilling. New York: Farrar, Straus and Young.
- KIRKBY, J. 2010. "[W]e thought Darwin had thrown the Redeemer away.' Darwinizing with Emily Dickinson". *The Emily Dickinson Journal* 19/1: 1-29.
- KNICKERBOCKER, S. 2008. "Emily Dickinson's Ethical Artifice". *ISLE* 15/2: 185-97.
- LEOPOLD, A. 1949. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*. New York: Oxford University Press, 1966.
- MARCHESINI, R. 2002. *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2015. "Naturcultura. Per un'estetica postumana". In *Internaturalità. Atti del Convegno internazionale di studi, Torino 8 maggio 2013*, 66-71. A cura di C. Cravero. Torino: Prinp Editore.
- MARRONE, G. 2010. *Addio alla Natura*. Torino: Einaudi.
- MARX, L. 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press.
- MCINTOSH, J. 2000. *Nimble Believing: Dickinson and the Unknown*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- MEEKER, J. W. 1972. *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. New York: Carl Scribner's Sons.
- MERCHANT, C. 2003. "Shades of Darkness: Race and Environmental History". *Environmental History* 8/3: 380-94.
- MILLER, P. 1967. *Nature's Nation*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- MUIR, J. 1908. "The Hetch-Hetchy Valley". *Sierra Club Bulletin* 6/4 (http://vault.sierraclub.org/ca/hetchhetchy/hetch_hetchy_muir_scb_1908.html).
- . 1912. *The Yosemite*. New York: The Century Company (http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/the_yosemite/chapter_1.aspx. Ultima visita: 02/09/2015).
- . 1992. *Our National Parks*. Houghton Cambridge: Houghton, Mifflin and Co.
- . 2004. *My First Summer in the Sierra*. Mineola, New York: Dover Publications (http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/my_first_summer_in_the_sierra/ Ultima visita: 02/09/2015).

- OELSCHLAEGER, M. 1991. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven, CT: Yale University Press.
- OPPERMANN, S. 2010. "The Rhizomatic Trajectory of Ecocriticism". *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 1/1: 17-21.
- PALUMBO-LIU, D. 2005. "Rational and Irrational Choices: Form, Affect, and Ethics" in *Minor Transnationalism*, 41-72. A cura di S. Shi e F. Lionnet. Durham: Duke University Press.
- PLUMWOOD, V. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.
- . 2002. *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*. London and New York: Routledge.
- RE, A. 2009. *Americana verde. Letteratura e ambiente negli Stati Uniti*. Milano: Edizioni Ambiente.
- REMIEN, P. C. 2013. "Satan's Pause: Wonder and Environmental Preservation in *Paradise Lost*". *ISLE* 20/4: 817-36.
- RUNTE, A. 1990. *Yosemite: The Embattled Wilderness*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- SAGOFF, M. 1988. *The Economy of the Earth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCANLON MCTIER, R. 2012. *Insect View of its Plain: Insects, Nature and God in Thoreau, Dickinson and Muir*. Jefferson, NC: McFarland.

LAURA BLANDINO

IL SUBLIME NELL'ETÀ DELLE AVANGUARDIE

Ideale e tradizione artistica nella scena americana

Nel 1964 fu pubblicato il fondamentale saggio del professore americano Leo Marx intitolato *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. A distanza di cinquant'anni dalla sua prima edizione è assai interessante ritornare sull'attualità di questo testo, sottolineandone da un lato gli evidenti pregi ma, dall'altro, mettendone anche in luce le eventuali discontinuità. In questo libro Marx affrontò, infatti, il nodo fondamentale della cultura americana, cioè il rapporto tra paesaggio, come elemento centrale della creazione letteraria, e il processo di vertiginosa espansione industriale ed economica che gli Stati Uniti conobbero a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

La categoria estetica del sublime, fondamento del Romanticismo, costituisce un concetto chiave dell'identità culturale americana, che rispecchia la propria esperienza in un sublime dinamico – utilizzando la terminologia del filosofo Kant – ossia che pone continuamente l'uomo di fronte alla coscienza del proprio limite rispetto alla grandiosità, impetuosità e imprevedibilità della natura. Il dato naturale, dunque, rappresenta un elemento imprescindibile delle arti e della letteratura statunitensi che, sin dalle origini, vi si confrontano. Il saggio *The Machine in the Garden* analizza, quindi, la continuità tra tale concetto fondativo e la sua evoluzione nel corso del XIX secolo.

L'attenzione di Marx fu tutta rivolta alla letteratura, analizzando e confrontando le opere di scrittori quali Herman Melville e Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, Mark Twain, Frank Norris, Henry Adams, Henry James e Francis Scott Fitzgerald. La tesi del saggio mirava a sottolineare come l'ingresso dell'elemento industriale nel paesaggio naturale americano ne avesse, inevitabilmente, sconvolto la natura, creando una forte tensione e opposizione tra queste due polarità:

Within the lifetime of a single generation, a rustic and in large part wild landscape was transformed into the site of the world's most productive industrial machine. It would be difficult to imagine more profound contradictions of value or meaning than those made manifest by this circumstance.

Its influence upon our literature is suggested by the recurrent image of the machine's sudden entrance into the landscape (Marx 1964, 343).

Egli procedette poi a un'analisi dettagliata di come gli scrittori sopra citati avessero affrontato questo tema nelle loro opere: nei casi più riusciti, secondo Leo Marx, questi autori non proposero un ritorno a un ideale bucolico necessariamente e intrinsecamente migliore soltanto in quanto pre-industrializzato ma, anzi, si concentrarono piuttosto sulle contraddizioni che questo rapporto presentava: "serious literature took a hard look at the contradictions in American culture – and particularly the conflict between the old bucolic image of America and its new image as an industrial power" (*ibid.*, 226). Quella presentata da Marx è, dunque, una visione articolata e complessa; proprio a partire dal termine "bucolic" sarebbe possibile condurre un'interessante disamina, che tiene conto non solo delle posizioni di Marx ma del clima e delle influenze che concorrono a formare tale saggio.

Le matrici di *The machine in the garden*, infatti, sono da rintracciarsi ben prima di quegli anni Sessanta che vedono la sua pubblicazione ma, anzi, affondano le proprie radici in un dibattito culturale più ampio che raggiunse il suo apice tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento. Questo dibattito coinvolse diversi attori: intellettuali, artisti, scrittori, personalità molto diverse ma accomunate da uno spirito di ricerca delle origini della cultura americana. All'interno – ma forse sarebbe più corretto dire in parallelo – alla fase 'avanguardistica' dell'arte e della letteratura statunitense, completamente incentrata sulla dimensione urbana, si sviluppa uno spirito di forte resistenza a questa modernità aggressiva e che, a sua volta, mostra forti legami con alcune delle tendenze individuate nell'Ottocento da Leo Marx.

Non a caso, furono proprio quegli elementi della modernità metropolitana e industriale ad essere percepiti, da alcuni artisti e scrittori attivi nei primi decenni del XX secolo, come non esaustivi dell'esperienza nazionale e per di più anche molto arbitrari, in quanto ad attirare l'attenzione su queste particolarità sono soprattutto gli intellettuali europei che, in questi stessi anni, iniziano a visitare gli Stati Uniti. Per la prima volta, infatti, e soprattutto a seguito del primo conflitto mondiale, alcuni protagonisti della cultura europea, come Marcel Duchamp e Francis Picabia, si trasferirono oltreoceano, invertendo quella che per più di due secoli era stata la polarità tradizionale, ovvero la visita degli artisti americani del Vecchio continente.

Periodo chiave per comprendere queste profonde trasformazioni della cultura negli Stati Uniti sono, appunto, gli anni Dieci, durante i quali emerse chiaramente il senso di profonda insoddisfazione verso il solo ed esclusivo orizzonte urbano. Curiosamente, furono soprattutto gli artisti e gli intellettuali che facevano capo al circolo del fotografo Alfred Stieglitz (1864-1946) – che nel decennio precedente avevano contribuito alla fortuna iconografica della metropoli americana – a mostrare per primi una crescente insoddisfazione verso il tema urbano. Nel suo saggio, che indaga proprio le trasformazioni della poetica dei vari artisti che riconoscevano a Stieglitz un ruolo guida,

Celeste Connor sottolinea l'importanza di questo gruppo per la crescente attenzione rivolta alla provincia americana: "The visual artists of the Stieglitz circle, in their landscape images, also expressed deeply divided feelings about the modern American environment, most obviously in citing the disparity between city and country" (Connor 2001, 145).

L'atteggiamento verso la città degli artisti del gruppo di Alfred Stieglitz e dello stesso fotografo è sempre stato ambivalente; questa tendenza si radicalizza dopo la conclusione del primo conflitto mondiale. Per questi pittori il ritorno alla realtà rurale significa, secondo quanto sostiene Celeste Connor, un tentativo di ricondurre la produzione artistica al periodo pre-industriale: "Land, once intimately known and valued as home, was now, with alarming frequency, treated as devalued an impersonal object. To artists witnessing this exploitation, rural American land became an ideal metaphor for the contemporary American art product" (*ibid.*, 110). Secondo Leo Marx, invece, questa identificazione del periodo pre-industriale con un momento assolutamente idealizzato era eccessivamente semplificativa e, non solo, esaltava valori, per così dire, 'nazionalistici'. Qui si ritrova, ovviamente, uno degli elementi di differenza tra la riflessione critica degli anni Dieci e la più approfondita riflessione di Marx.

È però nel recupero della stessa categoria di sublime che è possibile individuare gli elementi di continuità tra l'opera di Leo Marx e i suoi predecessori: una concezione di natura come patrimonio di esperienze condivise, come senso del limite delle possibilità dell'agire umano, come confine invalicabile, quasi una presenza 'spirituale'; non a caso, "appartenenza" e "identità" divennero due termini chiave del dibattito culturale americano di quel periodo, in cui il circolo del fotografo si inserì pienamente. L'attenzione dei critici di inizio Novecento era tutta volta all'individuazione e alla definizione dei caratteri nazionali della cultura, che venivano rintracciati non più solo nell'esperienza urbana delle metropoli ma che, anzi, se ne allontanavano in misura crescente. Si trattò, come sottolinea del resto Celeste Connor, di un'operazione intellettuale di opposizione ai valori dominanti e, soprattutto, di un tentativo di combattere l'esperienza della spersonalizzazione, della moltitudine, insita nella cultura contemporanea: "To combat alienation and prevent the disintegration of identity, the Stieglitz circle invented a psychosocial community, located primarily in the collective imagination, the locus of human myth, ancient and modern, and of the mythmaking and art-making faculties themselves" (Connor 2001, 117)

Queste nuove convinzioni non mancarono di riflettersi anche sul ruolo di Alfred Stieglitz quale instancabile promotore dell'arte contemporanea, un ruolo che si era ritagliato a partire dal 1905. Nato da una famiglia di origini tedesche, già nel corso dell'Ottocento l'artista aveva avuto modo di praticare il mezzo fotografico. Visse per circa un decennio in Germania, dove gli Stieglitz erano tornati a risiedere dal 1881, viaggiando a lungo in Europa e conoscendo molti pittori, tra i quali Adolf von Menzel e Wilhelm Hasemann, che lo incoraggiarono a seguire la sua vocazione artistica. Nel 1896, ormai affermato fotografo, Stieglitz fondò *The Camera Club of New York* che,

grazie alle sue esperienze europee, vantava un'eccellente rete di contatti; nel 1902 fu tra i fondatori della Photo Secession, ispirata alla Secessione di Monaco, e nel 1907 il primo frutto di questa attività fu l'apertura di una galleria, la *Little Gallery of the Photo Secession*, più comunemente nota come 291, dal numero civico della Quinta strada di New York dove si trovava l'attività.

Si inaugurò in quell'anno un nuovo indirizzo dell'attività di Stieglitz, che lo vide impegnarsi da quel momento su un doppio fronte: da un lato, la diffusione dell'arte contemporanea europea, dall'altro, la ricerca di giovani talenti che, seppur in modo analogo ai colleghi europei, stessero elaborando un linguaggio autonomo e originale nelle arti. Un atteggiamento e un'attenzione per l'arte americana che andò radicalizzandosi negli anni Dieci, anche a seguito di un evento, come fu lo *Armory Show* del 1913, in cui l'arte nazionale non ricevette, secondo il fotografo, il meritato tributo. Nel 1917, dopo un decennio, l'esperienza di 291 si concluse; il fotografo aprì poi due nuove gallerie: *An Intimate Gallery* (1925-1929) e *An American Place* (1929-1946), che attestarono il suo ormai pressoché esclusivo interesse per l'arte americana, seguendo una tendenza che si potrebbe quasi definire 'isolazionistica', riflesso, secondo William Innes Homer, di vicende culturali e politiche più ampie: "Stieglitz hoped that *The Intimate Gallery* would perpetuate the spirit of 291, but the scope of the new establishment was clearly more limited. The aura of the experimental laboratory had faded, and he focuses almost entirely on selling the work of a selected group of American artists" (Homer 1977, 262)

Le posizioni del circolo di Stieglitz furono indubbiamente influenzate dal contemporaneo dibattito culturale: tra i primi a riconsiderare il concetto di "appartenenza" fu Van Wyck Brooks, critico americano nato nel 1886 a Plainfield, nel New Jersey, il quale derivò, a sua volta, questa teoria dal poeta Walt Whitman, imprescindibile punto di riferimento per gli artisti e gli intellettuali statunitensi, come ricorda Celeste Connor: "Van Wyck Brooks's writings reactivated Whitman's compelling notion of "rootedness", [...] Brooks believed that historically the key to fame was a specific geographic identity". Van Wyck Brooks appartenne a quella generazione di pensatori, detti anche *Young Intellectuals* – di cui fecero parte anche Randolph Bourne (1886-1918), Waldo Frank (1889-1975) e Paul Rosenfeld (1890-1946), questi ultimi molto legati ad Alfred Stieglitz; la riflessione di questo gruppo si concentrò negli anni Dieci sullo stato della cultura nazionale. Tra le opere più rilevanti di Brooks vi furono *The Wine of the Puritans* (1908), in cui affrontò le origini intellettuali del paese, e *America's Coming of Age* (1915), un saggio molto importante poiché rispecchia l'evoluzione delle posizioni dell'autore nel contesto più ampio del dibattito culturale americano.

Fu precisamente a partire dal confronto e, talvolta, nella netta opposizione a queste opere determinanti, che il saggio di Leo Marx prese forma. Tutti questi critici, infatti, si trovarono concordi nell'accordare all'elemento naturale uno statuto fondativo dell'esperienza, della letteratura e delle arti negli Stati Uniti. Una natura che, nei loro

scritti, assunse un carattere eroico, sublime, di resistenza all'alienazione introdotta dalla modernità e dall'industrializzazione, come sottolinea Casey Nelson-Blake nel suo saggio intitolato *Beloved Community. The cultural criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank and Lewis Mumford*: "American writers and artists were to resist the temptation to represent urban-industrial society in an acritical way" (Nelson-Blake 1990, 139). Secondo Blake, l'idea che informava già *The Wine of the Puritans* di Brooks era quella di una "invenzione di una tradizione" nazionale che rifiutasse i canoni europei, andando invece a ricercare un equilibrio tra l'espressione di caratteri, per così dire, "esclusivi" e indagandone il rapporto con la società contemporanea: "A culture of lived experience was the only possible source for genuine self-realization: the individual would reach full potential as a part of a collective enterprise of social transformation. Conscious experience would serve as the meeting ground for tradition and modernity." (*ibid.*, 121)

Questo elemento comune venne individuato, appunto, nel dato naturale. Come ricorda Celeste Connor, le opere di Van Wyck Brooks, e più in generale quelle del gruppo degli *Young Intellectuals*, affrontarono il problema dell'identità americana sotto diversi punti di vista, cercando di offrire un programma di riforma della cultura americana degli anni Dieci che tenesse conto dell'ampia e complessa articolazione dei tratti distintivi dell'esperienza nazionale: "These critics [...] addressed the concerns of all Americans, including the newest immigrants, who were attempting to make sense of a unique socio-cultural experience. They urged art makers to foster communitarian values by forging strong local connections- social, cultural and ecological" (Connor 2001, 31).

Una posizione, questa, non priva di contraddizioni, illustrata sia negli scritti degli *Young Intellectuals*, sia nel saggio di Leo Marx: infatti, in realtà, questi critici non scelsero un'immagine univoca per rappresentare l'esperienza nazionale ma, anzi, in un primo momento sembrò che la realtà metropolitana, iper – urbanizzata e industrializzata fosse l'unico elemento adatto a simboleggiare l'unicità del carattere americano; questo tema però entrò in crisi, per diverse ragioni, tra cui la netta percezione, da parte di artisti e scrittori, della non esaustività e della limitatezza di questa traccia per comprendere la totalità della cultura nazionale.

E fu proprio in questo momento, che coincide cronologicamente con gli anni Dieci, che si innestò questo recupero del dato naturale, un elemento per altro profondamente ottocentesco, che però non va inteso in un'ottica anti-moderna, anzi, rappresenta il complemento di una riflessione generale sulla modernità, come ben sottolinea Wanda Corn nel suo libro *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*: "This story of homecoming, of forging new alliances with one's new country regardless of his barbarism and philistinism, was told and retold by American of this generation, becoming a standard modernist narrative in the 1920s and 1930s" (Corn 1999, 12).

Waldo Frank – nato nel New Jersey da una famiglia abbiente e formatosi prima in Svizzera e poi all’università di Yale – contribuì alla “mitizzazione” della ricerca delle radici della cultura americana, in una misura maggiore rispetto a ogni altro protagonista del gruppo degli *Young Intellectuals*, insistendo proprio sulla necessità dell’individuazione di un modello nazionale per lo sviluppo di una tradizione autonoma dai modelli europei. Fu questa “invenzione di una tradizione”, la ricerca di uno “usable past” già suggerita da Van Wyck Brooks nel suo *America’s Coming of Age*, uno dei principali esempi che ispirò il primo saggio di Frank intitolato *Our America*, come ricorda Celeste Connor: “Frank sought to compose not an economic history but an American mythos – specifically a modern creation myth that would give Americans a new cultural identity. He and his colleagues were quite conscious that they were inventing an image” (Connor 2001, 35).

Le teorie degli *Young Intellectuals* condizionarono quindi un intero periodo, influenzando in maniera determinante la produzione letteraria e artistica; fu proprio in quei tardi anni Dieci, tradizionalmente identificati con la grande fortuna del tema urbano, che cominciarono a sorgere le prime, significative voci dissidenti, che tentarono di raccontare l’esperienza americana non solo in rapporto alla crescita delle grandi realtà metropolitane della costa orientale, ma anche in relazione agli sconfinati spazi dell’Ovest. È il caso, ad esempio, dello scrittore Sherwood Anderson (1876-1941) che nel suo *Winesburg, Ohio* (1919) compone, attraverso diversi racconti, il ritratto della realtà di una piccola, provinciale cittadina degli Stati Uniti, oppure di Willa Cather (1873-1947), scrittrice americana di origine norvegese che in romanzi come *O Pioneers!* (1913) e *My Antonia* (1918) ricostruisce l’epopea dell’espansione verso Occidente, avvenuta grazie all’opera di emigrati provenienti dalla Scandinavia, che scelsero di stabilirsi negli stati oltre il Mississippi.

Non bisogna pensare ad Anderson e alla Cather come due figure isolate nel panorama culturale, né alle loro storie come il frutto dell’opera di due autori nostalgici della stagione del naturalismo, da cui, indubbiamente, presero le mosse; al contrario, nelle loro opere si può ancora rintracciare un insieme di elementi stranianti, disturbanti e non risolti che non restituiscono certamente un immaginario idilliaco e mitizzato dell’Ovest americano. In particolare, Sherwood Anderson – assiduo frequentatore di Alfred Stieglitz – rappresentò impietosamente la vita di provincia, sottolineandone gli aspetti più rozzi e triviali. La matrice agraria e rurale del paese non fu ritratta da questi autori come un idillio privo di connessioni con la storia, irraggiungibile dalla corruzione e dalla grettezza umana ma fu analizzata, in maniera estremamente moderna, nei suoi aspetti meno luminosi e più nascosti. Queste contraddizioni giunsero a un’ulteriore maturazione nel corso degli anni Venti, dando vita ad un periodo estremamente articolato e interessante della storia culturale americana, come afferma Barbara Haskell: “Every age contains contradictions, but none more so than the twenties. [...] It was an era, on the one hand, of unparalleled social freedom and material prosperity and, on the other, of political conservatism and religious fundamentalism” (Haskell 1999, 131).

Protagonisti di questa stagione di cambiamento, che pone le radici rurali al centro della rappresentazione, furono dunque gli artisti del gruppo di Alfred Stieglitz, i cui lavori mostravano un profondo senso di alienazione nei confronti della realtà urbana. Le opere dello stesso fotografo americano sono tra i più chiari documenti di questo atteggiamento ambivalente, basti confrontare gli scatti di New York, tra cui le celebri serie realizzate alla fine degli anni Venti dalla finestra dell'Hotel Shelton, dove risiede con la seconda moglie, l'artista Georgia O'Keeffe, con quelle eseguite nel decennio precedente a Lake George, la residenza di campagna della famiglia, dove si recava per lunghi periodi di vacanza; secondo Celeste Connor, queste ultime fotografie sono serene rappresentazioni di un ambiente quasi idilliaco, mentre le istantanee di soggetto urbano rivelano un senso di distacco e lontananza: "Indeed Stieglitz's works, [...] by omitting people, say much about the place of humans. Especially in the later photographs, this absence reads as a sense of loss. Numerous images of empty husk of pristine architecture mourn the loss of a community of feeling, of shared values" (Connor 2001, 159).

Anche le opere di John Marin (1870-1953) attestano una traiettoria tematica molto simile a quella di Stieglitz, che da sempre aveva seguito e incoraggiato la sua carriera artistica: nel 1909 Marin tenne la sua prima personale presso la galleria 291 e nel 1913 partecipò allo *Armory Show*. Il pittore si formò dapprima alla *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, culla dei più importanti maestri del Realismo americano, per poi approdare in Europa nel 1905, anno della fondamentale mostra dedicata all'opera di Paul Cézanne al *Salon d'Automne*. Lo stile di Marin fu indubbiamente influenzato da tale modello e, inoltre, dal Cubismo che gli ispirò una serie di celebri vedute sulla città di New York e, in particolare, del grattacielo Woolworth, completato nel 1913 e simbolo all'epoca della città verticale. In quegli stessi anni l'artista iniziò a dipingere paesaggi, marine e scorci naturalistici del Maine, stato in cui trascorreva le sue estati; per Marin quindi, come per molti altri pittori a lui contemporanei, la natura divenne una componente fondamentale della composizione artistica, utile a descrivere il carattere nazionale.

Furono soprattutto Georgia O'Keeffe e Marsden Hartley i due artisti più influenzati dalla riscoperta delle radici rurali dell'esperienza americana; nell'opera di entrambi i pittori questa rivalutazione assunse quasi i caratteri di un'indagine rispetto a un'arte primitiva, così come era già avvenuto per gli artisti dell'avanguardia europea con l'arte africana. Hartley viaggiò negli Stati Uniti già negli anni Dieci, in particolare nel New Mexico, dove risiedeva Mabel Dodge, celebre collezionista, insieme al quarto marito Tony Luhan, che guidò l'artista alla riscoperta delle culture originarie americane. La casa della Dodge divenne un punto di partenza per la scoperta del paesaggio circostante, ritratto in alcuni celebri quadri, come ricorda Wanda Corn: "Luhan's adobe home offered easy access to the local ethnic cultures. [...] Luhan was one of the several Anglo patrons, most of them women, who worked to keep these art and crafts traditions alive in the ethnic communities" (Corn 1999, 280).

Mabel Dodge fu una figura importantissima per lo sviluppo del modernismo negli Stati Uniti e la sua vicenda biografica rispecchiò molti dei caratteri fondamentali di tale movimento: la collezionista nacque nel 1879 a Buffalo e, inizialmente, sviluppò il suo interesse per l'arte e la cultura in Europa, dove visse per un lungo periodo con la famiglia. Nel 1912 fece ritorno a New York, dove aprì le porte del suo appartamento al 23 della Fifth Avenue, quasi al limitare di quel Greenwich Village che, all'epoca, era il centro delle attività intellettuali della città; il modello, ovvio e diretto, a cui si ispirò la Dodge fu quello di Gertrude Stein, che nel suo salotto al 27 di rue de Fleurus a Parigi offriva un luogo di incontro per artisti, intellettuali e scrittori europei e americani.

L'interesse principale della Dodge fu, probabilmente, il teatro di cui fu attiva promotrice e, talvolta, protagonista. Le estati della collezionista trascorrevano a Provincetown, località di villeggiatura di artisti e intellettuali sulla punta settentrionale dell'isola di Cape Cod, vicino Boston. Qui si riunì anche un gruppo di drammaturghi, i *Provincetown Players*, che ebbero un ruolo fondamentale nello sviluppo del modernismo americano. A questo gruppo, a partire dal 1916, si unì un giovanissimo e pressoché sconosciuto Eugene O'Neill, di cui la Dodge produsse la rappresentazione del primo testo teatrale, nel medesimo anno, *Bound East for Cardiff*.

Oltre a questo forte interesse per il teatro, la Dodge fu figura di primissimo piano in quanto, già dopo la conclusione del primo conflitto mondiale, fu tra le prime a riscoprire il fascino dell'America rurale: nel 1917 si trasferì appunto a Taos, nel New Mexico, imitata ben presto da artisti e intellettuali, tra cui Georgia O'Keeffe, la quale, prima di molti altri artisti del gruppo di Stieglitz, aveva cominciato a rappresentare elementi naturali nelle proprie opere. La pittrice infatti iniziò a lavorare con forme organiche e naturalistiche già nei primi anni Venti, mentre risiedeva ancora a New York, ma il marito la scoraggiò fortemente, ritenendo tali opere espressive di un gusto decorativo e non astratto; al contrario, secondo il critico Robert Crunden, questi dipinti rappresenterebbero il primo tentativo dell'artista di liberarsi da diversi stereotipi che gravavano sulla lettura del suo lavoro: "in fact she found flowers an appealing way to get out from all the gendered absurdities that Stieglitz, [...] and the rest were foisting upon her. Realism, of her own highly specialized variety, was the best response she could muster to males with their brains fixated on body parts" (Crunden 2000, 284).

Il viaggio nel New Mexico e il successivo trasferimento rappresentarono quindi, per Georgia O'Keeffe, un percorso di emancipazione dalla torreggiante figura di Alfred Stieglitz e dagli altri artisti di quel gruppo; un tentativo, sottolinea Celeste Connor, attraverso il quale la pittrice cercò di individuare ed esprimere finalmente una propria individualità: "Members of the circle rhetorically figured her as an icon of the rebirth of American cultural identity [...] The rhetorical and imagistic casting of O'Keeffe as New Woman and as New Mexico profoundly affected both her works and Stieglitz's portrayal of her" (Connor 2001, 189). La vicenda di Georgia O'Keeffe è quindi da considerarsi emblematica non solo individualmente, ma anche perché, più in generale, essa riflettè la maturazione, tra gli artisti del periodo, di un'attenzione verso la realtà

rurale e provinciale, secondo un atteggiamento che non si configurava come un ritiro in un paese idealizzato quanto, piuttosto, come il tentativo di fuga dall'alienazione generata da una modernità e da uno spirito tecnologico spinti all'eccesso. Del resto, come ricorda Robert Crunden, Georgia O'Keeffe fu la figura del circolo di Stieglitz che meglio esemplificò, anche nella sua vicenda biografica, l'attaccamento alle radici americane e l'esplorazione del territorio nazionale:

She was, first of all, well trained. [...] She had studied [...] at the Art Institute of Chicago during the 1905/6 academic year, and with William M. Chase and others almost as distinguished at the Art Student League in New York City during 1907. She later attended Columbia Teachers College. Concurrently, she formularized her views by teaching them to students in Texas, Virginia and South Carolina (Crunden 2000, 278).

I quadri realizzati dalla O'Keeffe dopo il suo primo soggiorno nel New Mexico rivelano dunque l'emergere di nuovi elementi nel linguaggio modernista americano, influenzati non tanto dall'esempio europeo quanto, piuttosto, dall'esperienza diretta e dall'impegno nella rappresentazione di elementi della cultura nazionale; questo atteggiamento, esemplificato chiaramente nella figura della pittrice, non risultava però estraneo ad altre sensibilità, anzi, riflette un mutamento generalizzato, ossia il desiderio di radicare dei valori espressivi che simboleggino una reale appartenenza culturale. Fu, questo, un tentativo di fuggire a quella *genteel tradition* – così come la definì il filosofo George Santayana (1863-1952) – che aveva caratterizzato l'arte e la letteratura dell'Ottocento negli Stati Uniti e che la generazione di artisti e intellettuali attivi tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento sottopose a severa critica: “Primitivism and its values were seen by a young, questioning generation, as a barrier against a return to pragmatism. They hoped that by adopting alternative cosmologies and lifestyles, American elite culture could escape selfish individualism and avarice” (Connor 2001, 185)

Il progetto di Alfred Stieglitz e di molti artisti e intellettuali del periodo non costituì, quindi, un tentativo di negare, acriticamente, il progresso storico; si trattò, piuttosto, di offrire una nuova interpretazione di modelli pre-esistenti, che dovevano tenere conto, come affermò successivamente Leo Marx, dell'introduzione di quella “machine in the garden” che di per sé non aveva turbato un quadro perfetto ma, piuttosto, aveva complicato, e indubbiamente esacerbato, alcuni aspetti: “the aspirations once represented by the symbol of an ideal landscape have not, and probably cannot, be embodied [...] our inherited symbols of order and beauty have been divested of meaning” (Marx 1964, 365). Lo spazio, la *wilderness*, una natura che conservava ancora molti dei suoi aspetti sublimi e terribili, diventarono dagli anni Dieci uno degli aspetti costituenti l'unicità della moderna esperienza americana, parte di un complesso mosaico che tentò di delineare attraverso un preciso percorso culturale e artistico il carattere dell'identità nazionale, libera da influenze europee.

BIBLIOGRAFIA

- CONNOR, C. 2001. *Democratic Visions. Art and Theory of the Stieglitz Circle, 1924-1934*. Los Angeles: University of California Press.
- CORN, W. 1999. *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Los Angeles: University of California Press.
- CRUNDEN, R. 2000. *Body and Soul. Art, Music and Letters in the Jazz Age, 1919-1926*. London: Basic Books.
- HASKELL, B. 1999. *The American Century, Art and Culture, 1900-1950*. New York: Norton & Company.
- HOMER, W.I. 1977. *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. London: Secker & Warburg.
- MARX, L. 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- NELSON-BLAKE, C. 1990. *Beloved Community. The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank and Lewis Mumford*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

ALICE GARDONCINI

UNA SUBLIME IRRITAZIONE

*Thomas Bernhard e il problema della rappresentazione*¹

Se anche uno solo fosse capace di fermarsi una parola prima della verità; tutti, invece (anch'io in questa massima), la travolgono con centinaia di parole.

Franz Kafka

Premessa

A chiunque apra per la prima volta un romanzo di Thomas Bernhard può accadere di essere colto, dopo poche pagine, dall'irritante sensazione che l'autore si stia prendendo gioco di lui. Non si riesce a capire quale atteggiamento sia lecito tenere nei confronti del testo: serietà tragica? Complice sarcasmo? Rabbia e delusione perché, a dispetto della fluidità della scrittura, la storia continuamente si incaglia, ostacolando la lettura? O non bisogna forse diventare attenti eruditi per cercare di scoprire le citazioni nascoste dei pensatori di volta in volta menzionati? Nessuna di queste possibilità risponde pienamente alla domanda riguardo "che cosa fare" con i romanzi di Bernhard. Si tratta di un cortocircuito originato dalla criticità dei suoi testi che sembrano costantemente voler negare ciò che emerge a prima vista dalla lettura. Essi appaiono come animati da un'urgenza che potremmo chiamare antiletteraria.

In altre parole, ciò che rende così particolari i testi di Bernhard è la forza disturbante con cui essi si impongono, scardinando le pretese estetiche del lettore. L'orizzonte d'attesa della rappresentazione artistica viene costantemente disatteso e contraddetto e l'attenzione viene così puntata proprio sulla rappresentazione in sé e sulla sua debole attendibilità. Una descrizione del contenuto dei romanzi non coinciderebbe, se non

¹ Questo lavoro è una rielaborazione dei risultati più significativi contenuti in Alice Gardoncini, *Tutto sempre diverso*. Tesi di Laurea Magistrale in Culture Moderne Comparete presso l'Università degli Studi di Torino (a.a. 2013-14).

nominalmente, con il loro oggetto. In essi la materia narrativa sembra secondaria, inessenziale, addirittura casuale; la trama è misera, schematica, spesso priva di interesse. Eppure difficilmente questi testi passano inosservati: quasi sempre colpiscono nel profondo il lettore, anche se non sempre in senso positivo. Lo stato d'animo ricorrente in chi si avvicina per la prima volta a Bernhard è l'irritazione, un effetto spesso sottolineato dalla letteratura secondaria. Si tratta di un fastidio che nasce dalla sensazione di essere stati messi in una situazione scomoda, molto vicino al confine con la follia e, forse, dalla parte sbagliata di tale confine. Accompanya il fastidio un fascino particolare e inquietante, dato dallo stile estremamente intenso della prosa.

Ogni descrizione dell'opera di Bernhard, tuttavia, lascia fuori qualcosa di essenziale. La difficoltà nel parlare dell'autore e dei suoi romanzi sembra risiedere proprio nel fatto che qualunque indagine contenutistica appare inadeguata e un'analisi puramente formale non riesce a dare conto del suo fascino. L'opera nella sua interezza è quindi un oggetto problematico dal punto di vista della critica letteraria:² un oggetto che sfida la suddivisione in generi, costringe a una riflessione sul coinvolgimento del lettore e impone un ripensamento del patto implicito tra autore e lettore. Tale scrittura contiene evidenti paradossi e nodi problematici che inducono il lettore a rapportarsi a essa con diffidenza. Nelle pagine che seguono si cercherà di illuminare le contraddizioni interne all'opera, nella convinzione che esse siano il punto di partenza migliore per rendere conto della problematicità dell'oggetto Bernhard, senza tentare di risolverlo.

Ai fini di questa analisi l'effetto di irritazione provocato nel lettore non viene visto come qualcosa di contingente, bensì come un preciso obiettivo dell'autore, perseguito volontariamente per attivare uno straniamento nei confronti del materiale linguistico. L'ipotesi di partenza è che la categoria di sublime, raramente accostata all'autore, possa diventare un'efficace chiave di lettura dei suoi romanzi proprio riguardo tale effetto perturbante, poiché è in grado di evidenziare i paradossi e le ambiguità del rispecchiamento del reale per mezzo del linguaggio. Nei testi in questione ciò che turba sembra essere legato infatti proprio al loro soffermarsi e continuo ritornare su una relazione mai risolta tra parola e realtà, in un gioco ripetitivo e vertiginoso di affermazione e negazione di questo rapporto.

Il sublime e la rappresentazione

Infatti, se c'è una categoria estetica che da sempre ha incarnato le contraddizioni della rappresentazione, essa è senza dubbio quella di sublime. Questo termine nasconde un'ambiguità di fondo fin dalla sua prima apparizione, quando lo Pseudo-

² “Come poche altre l'opera di Bernhard ha messo in crisi, a partire dal 1963, quelle categorie critiche che per molti nel giudizio di un'opera d'arte sembrano tendere a una validità incondizionata” (Schmidt-Dengler 2005, 194).

Longino lo colloca in un campo semantico ibrido: si tratta di una categoria retorica che travalica i confini della disciplina, caricandosi di un valore estetico ma soprattutto etico in quanto può diventare strumento critico nei confronti della retorica stessa.³ Il sublime infiamma gli animi ed eleva il fruitore dell'opera d'arte perché riesce a nascondere in sé l'artificiosità e ad apparire come diretto, vero, ineludibile, distogliendo dal sospetto che aleggia intorno alla retorica che persuade per mezzo di artifici. Tuttavia, il punto fondamentale non sembra essere solamente "l'arte di celare l'arte" (D'Angelo 2005), come indurrebbe a pensare l'affermazione secondo cui nel sublime, "l'arte di creare artifici – avvolta per così dire dalla bellezza e dalla grandezza – rimane [...] nascosta e sfugge ad ogni sospetto" (Dionigi Longino 1988, 137). C'è dell'altro, poiché l'anima del lettore "viene come esaltata dal vero sublime, e nel toccare un'entusiasmante altezza, si riempie di gioia e di orgoglio, come se lei stessa avesse generato ciò che ha udito" (*ibid.*). Questo tipo di discorso si oppone dunque a quello meramente retorico, poiché tende a recuperare un senso non strumentale della parola, coinvolgendo il lettore su un piano diverso da quello della persuasione intesa come convincimento.

È proprio da tale concezione del sublime come discorso autentico, estatico e perturbante, che si sviluppano le sue moderne interpretazioni. Nella lettura di Gianni Carchia (Carchia, 1990) esso andrebbe paragonato all'idea greco-arcaica di filosofia come *Peitho*, ovvero la divinità che impersona la persuasione, contrapposta alla retorica. Tale istanza è definita da Carchia come originaria, premetafisica, ancora priva della frattura o separazione tra parola e anima; in essa "la parola non mira strumentalmente a trasmettere un significato diverso da sé e la lingua non è un sistema esteriorizzato di segni" (*ibid.*, 10).

Il sublime è dunque connesso con un uso 'autentico' del linguaggio contrapposto a quello strumentale e quindi, in qualche modo, con una problematizzazione del linguaggio stesso. Si potrebbe notare che fin dall'inizio il sublime "è la percussione e la risonanza nel linguaggio umano di un altro linguaggio che resta di per sé inaudito e inudibile" (Carboni 2003, 12). Non bisogna dunque interpretare come una mera strategia retorica il fatto che uno dei primi esempi portati dallo Pseudo-Longino per mostrare il sublime come eco della grandezza d'animo non riguardi la parola esplicita, bensì un silenzio: "Noi talora ammiriamo un pensiero anche se privo di voce, semplice e di per se stesso, per il solo fatto che ha grandezza, come il silenzio di Aiace nella *Nekyia*: un qualcosa di potente e più alto di ogni discorso" (Dionigi Longino 1988, 118). Quando si parla di sublime ci si trova di fronte a qualcosa che il linguaggio non è adatto ad esprimere; l'esempio che incarna questa impossibilità è rappresentato proprio dal silenzio. Il silenzio non comunica nulla, ma è un rispondere "più potente e più alto di

³ Il *Trattato sul sublime* [*Peri Hýpsous*] si pone infatti come risposta polemica all'uso che della categoria aveva fatto Cecilio di Calatte. Lo Pseudo-Longino vuole dar ragione del "vero sublime", enumerandone le fonti, o condizioni, e portando numerosi esempi letterari. Cfr. Dionigi Longino 1988, 15-21.

ogni discorso” e in quanto tale è qualcosa di attivo che invece di esplicitare una risposta la mostra (Bollino 2005, 58).

Il *Peri Hýpsous* diventa, come noto, oggetto del dibattito estetico nel Seicento e ancor più nel Settecento, assumendo con *L’Inchiesta sul bello e sul sublime* di Edmund Burke un’autonomia propria e rendendosi indipendente dal concetto di bellezza (Panella 2012, 71). Si inaugura così una prima linea di lettura del sublime che si può definire secolarizzata e che lo avvicina alla nascente estetica del brutto e dell’orrido, al pittoresco e al soprannaturale, facendone la categoria estetica privilegiata in alcuni ambienti romantici, soprattutto anglosassoni. Questa declinazione del sublime “coincide con l’emergere di una delle sue direttrici interne che viene isolata dalle altre ed enfatizzata” (Carboni 2003, 29); da questo terreno nasceranno i primi romanzi gotici e horror con autori quali Ann Radcliff e Bram Stoker.

La distinzione tra bello e sublime viene accettata anche da Kant, che a partire dalla *Critica del Giudizio* (1790) imposta però il problema sul piano della filosofia trascendentale. Inaugura così una seconda linea di lettura del sublime in cui essa “decanta (si ‘sublima’?), perde ogni contenuto iconografico ed ‘effettistico’, ogni imprestito di natura scopertamente psicologica” (Carboni 2003, 29). Kant lega esplicitamente il bello alle idee di limite e forma e il sublime a quelle di illimitatezza e informe: “al libero gioco tra immaginazione e intelletto che caratterizzava il giudizio sul bello subentra dunque, con il sublime, un confronto-scontro tra immaginazione e ragione” (D’Angelo *et al.* 2002, 161-62). Ciò che qui interessa notare è come in Kant si espliciti il legame del sublime con una precisa coscienza dei limiti della rappresentazione, legame che è stato definito “il nodo aporetico del sublime kantiano” (Carboni 2003, 22). Questo sentimento infatti è originato dal riconoscere che la rappresentazione contiene in qualche modo il segno della propria inadeguatezza.

L’aspetto su cui Kant insiste è che il carattere infinito della natura non risiede propriamente nell’oggetto che viene contemplato, poiché questo, essendo empirico, può sempre trovare una grandezza che lo superi, ed essere quindi più piccolo relativamente ad essa. Il sentimento del sublime nasce invece nell’uomo che, essendo dotato della ragione, può trascendere il sensibile e quindi pensare una grandezza assoluta. Sublime è quindi “ciò che, per il fatto di poterlo pensare, attesta una facoltà d’animo superiore ad ogni misura dei sensi” (Kant 1997, 173) e tuttavia testimonia contemporaneamente il fallimento dell’immaginazione, che non può rappresentare tale grandezza ma deve limitarsi a pensarla.

In tempi recenti, a partire dalle riflessioni di Lyotard sul concetto kantiano di sublime (Lyotard 1995; Lyotard 2001), si è assistito a un rinnovamento dell’interesse per tale categoria, che ne mette in luce il portato critico esplicitando il nesso profondo tra esperienza estetica e irrappresentabilità.

Dunque non si può presentare l’assoluto. Ma è possibile presentare il fatto che c’è l’assoluto. È una “presentazione negativa”, Kant dice anche “astratta”. È in quest’esigenza d’allusione indiretta, quasi

inafferrabile, all'invisibile nel visibile che sorge la corrente della pittura astratta nel 1912 (Lyotard 2001, 167)

Per Lyotard la pittura astratta si fa carico di ciò che si potrebbe indicare come “paradosso rappresentativo”, ovvero dell'impossibilità e insieme della necessità della rappresentazione dell'assoluto.

Thomas Bernhard

In ambito austriaco, questo problema si concretizza nella presa di coscienza dei limiti di una concezione del linguaggio come rispecchiamento della realtà. Si tratta di uno dei nuclei teorici fondamentali di questa tradizione a partire dal primo novecento e, in quanto tale, si configura anche come il punto di partenza della prosa di Thomas Bernhard. Questi è probabilmente uno degli ultimi artisti austriaci a incarnare quella che Gargani indica come “la dissoluzione dell'epistemologia fondazionale basata su una relazione di corrispondenza tra linguaggio e mondo” (Gargani 1990, 3) che avrebbe accompagnato le ricerche di autori come Hugo von Hoffmannsthal, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein e Ingeborg Bachmann. Per questo motivo la letteratura e la riflessione filosofica sono caratterizzate nella cultura austriaca da una particolare simbiosi e giungono alla formulazione dell'estetica come sfera inscindibile dai problemi di natura etica. Si assiste – questo il punto di partenza del saggio di Gargani – alla sovrapposizione delle due sfere, annunciata da Wittgenstein nel *Tractatus* – “È chiaro che l'etica non può formularsi. L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno)” (Wittgenstein 2009, 106) – e sottoscritta da Musil:

Poiché non c'è un mondo univoco da rispecchiare, l'attività compositiva nel linguaggio diviene per l'uomo la condizione della sua autocostruzione; in questo senso Ulrich esclama che la vita dovrebbe essere tutta e soltanto letteratura [*dass unser Dasein ganz und gar aus Literatur bestehen sollte!*]. [...] Poiché non c'è un mondo da rispecchiare, e non esiste alcuna certezza da riflettere alla quale appellarsi, viene meno il compito della letteratura come descrizione, in quanto si potrebbe dire che nel caso di Bernhard non c'è un mondo da descrivere ma un'esistenza da criticare. (Gargani 1990, 7-8)

Dell'esistenza da criticare fa parte innanzi tutto la stessa scrittura letteraria quando pretenda “di affermarsi come descrizione vera di qualcosa” (Gargani 1990, 11). La dimensione critica della letteratura è dunque in primo luogo ciò che precedentemente si è definito “urgenza antiletteraria”; essa nasce, come si è detto, dalla consapevolezza dell'esistenza di qualcosa di impresentabile, cui la letteratura dovrebbe alludere facendosi esercizio autocritico e auto-decostruttivo.

Dalla lettura di alcuni dei più celebri romanzi di Bernhard⁴ emerge con insistenza il tema del fallimento della rappresentazione, che alla luce di quanto detto è facile interpretare come una costante e reiterata critica alla funzione mimetica dell'arte. Il lettore assiste infatti all'attacco diretto, esagerato e quasi parossistico di svariate forme artistiche e linguistiche che si propongono di rispecchiare oggettivamente il reale. La forma della cosiddetta "tirata" (*Tirade*) si esercita contro la descrizione letteraria, la pittura, la memoria, la fotografia, la scrittura giornalistica e infine il racconto di sé. Si tratta di una forma peculiare dell'ultima fase di Bernhard – per la quale d'altra parte l'autore è stato al centro di numerose denunce e polemiche (cfr. Schmidt-Dengler 2010 e Huber 1987) – nella quale il personaggio che prende la parola inveisce in maniera violenta, ripetitiva e del tutto arbitraria contro un obiettivo polemico.

Tutto ciò si configura come una critica rivolta a autori e artisti, ma anche e soprattutto come una autocritica. Un esempio su tutti è quello della *Cantina* (*Der Keller*), il romanzo edito nel 1976 e che costituisce il secondo capitolo della cosiddetta *Autobiografia*. In questo testo è contenuta probabilmente la formulazione più chiara dell'aporia linguistica, in quanto ad entrare in gioco non è un'arte figurativa come la pittura o la fotografia, ma, più direttamente, la scrittura e in particolare la scrittura di sé: l'autobiografia.

Nel romanzo l'io narrante (Thomas Bernhard) racconta la propria esperienza come garzone di un negozio di alimentari a Scherzhauserfeld, il quartiere più povero e degradato di Salisburgo, definito come l'anticamera dell'inferno. Il personaggio è approdato qui in seguito alla propria decisione di abbandonare il ginnasio e di "andare nella direzione opposta [*in die entgegengesetzende Richtung*]" (Bernhard 2011, 119). Quando vuole descrivere ciò che ha trovato in questa "anticamera dell'inferno (ossia nell'inferno) [*in die Vorhölle (die Hölle)*]" (*ibid.*, 144), il narratore si ritrova di fronte all'impossibilità di farlo. "La verità, penso, la conosce solo l'interessato, ma lui stesso, nel momento in cui vuole comunicarla, diventa automaticamente un bugiardo [*Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner*]" (*Ibid.*).

L'impresentabile è dunque declinato al livello più generale possibile, poiché in questo caso ciò che non si può dire è la verità *tout court*: "dobbiamo ammettere che non abbiamo mai comunicato nulla che coincidesse con la verità, ma al tentativo di comunicare la verità non abbiamo mai rinunciato in tutta la nostra vita [*Wir müssen*

⁴ Gli esempi che verranno portati in questa sede sono tratti in gran parte dall'opera romanzesca a partire da *Perturbamento* (*Verstörung*, 1967), opera in cui – nella seconda parte, con il monologo del principe Saurau – appare per la prima volta la voce tipica dei romanzi successivi. Il tema della rappresentazione artistica, tuttavia, è al centro dell'intera produzione dell'autore, compresa quella teatrale. Si ricordi qui solamente l'esergo di *Immanuel Kant*, del 1978, in cui Bernhard significativamente riporta le parole di Antonin Artaud secondo cui "[...] ciò non deve significare / che nel teatro si debba rappresentare la vita [*das soll nicht heißen, daß man im Theater Leben darstellen soll*]." (Bernhard 1999b)

sagen, wir haben nie etwas mitgeteilt, das die Wahrheit gewesen wäre, aber den Versuch, die Wahrheit mitzuteilen, haben wir lebenslänglich nicht aufgegeben]” (*Ibid.*). E ancora:

Tutto quello che si comunica può essere solo una falsificazione e una contraffazione, quindi sono sempre state comunicate soltanto falsificazioni e contraffazioni. Come qualsiasi altra volontà, la volontà di verità è la via più rapida verso la contraffazione e falsificazione di un certo dato di fatto. [...] Ciò che viene descritto mette in luce qualcosa che corrisponde sì alla *volontà di verità* di colui che descrive, ma non corrisponde alla verità, perché la verità è assolutamente incomunicabile [*Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und Verfälschung eines Sachverhalts. [...] Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht die Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar*] (*ibid.*, 144-45).

La verità è qualcosa di incomunicabile per sua stessa natura e tutto ciò che può essere fatto è dunque mostrare il tentativo (fallimentare) di esprimerla. In particolare, la volontà di verità porta fuori strada: è la via più rapida – la via diretta – per la rappresentazione, e porta alla falsificazione. La verità viene dunque trasformata in menzogna, e ciò che resta di vero è definito dall'autore come “contenuto di verità della menzogna [*der Wahrheitsgehalt der Lüge*]” (*ibid.*, 146). Il problema dunque non è nella verità in quanto tale, quanto piuttosto nella volontà di rappresentarla e nei modi della sua rappresentazione. Viene esplicitato qui il paradosso che sta alla base di ogni scrittura che si pretenda “scrittura di verità”. Esso assume la forma contraddittoria tipicamente bernhardiana:

Da molto tempo la ragione mi vieta di dire e di scrivere la verità, perché ciò che si scrive e si dice in fondo non è altro che una menzogna, ma lo scrivere è per me una necessità vitale, ed è questo il motivo che mi induce a scrivere, anche se tutto quello che scrivo in fondo non è altro che una menzogna la quale attraverso di me è trascritta come una verità [*Die Vernunft hat es mir schon lange verboten, die Wahrheit zu sagen und zu schreiben, weil damit doch nur eine Lüge gesagt und geschrieben ist, aber das Schreiben ist mir die Lebensnotwendigkeit, darum, aus diesem Grunde schreibe ich, auch wenn alles, was ich schreibe, doch nichts als Lüge ist, die ich als Wahrheit durch mich transportiert*] (*Ibid.*).

Si tratta di un cortocircuito che viene risolto facendo uso di una sorta di scommessa pascaliana: se in Pascal si scommette sull'effettiva esistenza di Dio perché, comunque stiano le cose, conviene credere che esista, Bernhard scommette sulla possibilità di comunicare la verità, anche nella consapevolezza che ciò è impossibile. “Poiché non è possibile comunicare e dunque mostrare la verità, ci siamo accontentati di voler scrivere e descrivere la verità, come se veramente dicessimo la verità pur sapendo che la verità non può mai essere detta [*Da die Wahrheit mitzuteilen und also zu zeigen, nicht möglich ist, haben wir uns damit zufriedengestellt, die Wahrheit schreiben und beschreiben zu wollen, wie die Wahrheit zu sagen, auch wenn wir wissen, daß die Wahrheit niemals gesagt werden kann*]” (*ibid.*, 145). Il personaggio-Bernhard mette in atto una sorta di autoinganno

cosciente, volto a continuare un esercizio definito senza mezzi termini come una necessità vitale. Tale particolare struttura di pensiero, ovvero il riconoscimento di un'impossibilità e la continuazione di un'azione che si conosce vana, non è prerogativa esclusiva del personaggio-Bernhard, ma si ritrova anche nella tipica figura bernhardiana che si accinge a scrivere l'"opera della vita".

Questo tema, considerato da una parte della critica come fulcro centrale dei romanzi di Bernhard (Garroni 1992; Latini 2005), è effettivamente presente in quasi tutte le opere; si ricordino qui a titolo di esempio *La fornace* (*Das Kalkwerk*, 1971), *Correzione* (*Korrektur*, 1975), e *Cemento* (*Beton*, 1982). Protagonista di quest'ultimo è Rudolf, un intellettuale alle prese con la stesura di un saggio su Mendelssohn Bartholdy: per i motivi più svariati egli non riesce neppure a scrivere la prima frase (né, tantomeno, portare a termine il proprio compito). Rudolf afferma che "la cosa migliore era (*sic*) spostare più in là la domanda sul senso o non-senso di un tale lavoro, lasciar perdere e la lasciai perdere e mi comportai come se fossi deciso a iniziare veramente il lavoro al più presto possibile [*Es war das Beste, die Frage nach Sinn und Unsinn einer solcher Arbeit weiter zu stellen, aufzugeben und ich gab sie auf und tat so, als sei ich entschlossen, die Arbeit tatsächlich so bald als möglich anzugehn*]" (Bernhard 1990, 94). Rudolf si trova nella stessa *impasse* del narratore dell'*Autobiografia*; come è stato notato:

Proprio perché non è dato cogliere il senso, occorre vivere come se (*als ob*) il senso fosse raggiungibile. Il motivo della scrittura prende così la forma dell'imperativo, dell'obbligo etico di iniziare o portare a termine, nell'impossibilità di farlo: agire *come se* la meta fosse raggiungibile, *come se* il senso potesse essere colto una volta per tutte (Latini 2005, 101).

Per indagare a fondo il senso di un tale coinvolgimento intorno al problema della verità è utile tornare alle pagine della *Cantina*. Nel romanzo l'obbligo etico legato ai tentativi di comunicare la verità sembra messo in dubbio dall'affermazione che "tutto è lo stesso [*es ist alles egal*]" (Bernhard 2011, 230). Su queste parole, condivise dall'io narrante dell'*Autobiografia* e un suo vecchio cliente rincontrato vent'anni dopo, si chiude infatti il romanzo in questione:

Salve e tutto è lo stesso, disse alla fine ed era come se lo avessi detto io. La mia caratteristica peculiare è oggi l'indifferenza e la consapevolezza della *equivalenza* di tutto ciò che è stato, è e sarà. Non ci sono alti valori, né valori più elevati, né valori supremi, tutto questo è liquidato. Gli uomini sono quel che sono e non si possono cambiare, proprio come le cose che gli uomini hanno fatto, fanno e faranno. La natura non conosce differenze di valore [*Servus und es ist alles egal, hatte er zum Abschluß gesagt, als ob ich das gesagt hätte. Mein besonderes Kennzeichen heute ist die Gleichgültigkeit, und es ist das Bewußtsein der Gleichwertigkeit alles dessen, das jemals gewesen ist und das ist und das sein wird. Es gibt keine hohen und höheren und höchsten Werte, das hat sich alles erledigt. Die Menschen sind, wie sie sind, und sie sind nicht zu ändern, wie die Gegenstände, die die Menschen gemacht haben und die sie machen und die sie machen werden. Die Natur kennt keine Wertunterschiede*] (*ibid.*, 230-31).

A prima vista l'affermazione che "tutto è lo stesso" sembra togliere valore al tentativo, al quale l'io dell'*Autobiografia* sostiene di non aver mai rinunciato, di

comunicare la verità. Quale bisogno c'è della verità in un mondo in cui "tutto è lo stesso"? Il dubbio sembra tuttavia sciogliersi se nel conferire al termine "verità" una valenza etica si tiene conto delle suggestioni che si possono desumere dall'opera di Wittgenstein. Con quest'ultimo Bernhard ha un rapporto molto stretto, al punto che rifiuta di scriverne diffusamente affermando che sarebbe come parlare di se stesso. Nelle sue opere è tuttavia il pensatore più citato; sebbene poco della sua filosofia venga esplicitamente tematizzato, la sua figura ha ispirato quella di diversi personaggi, uno fra tutti il protagonista di *Correzione* (Huber 2005, 200). È verosimile che Bernhard non conoscesse la *Conferenza sull'etica*: sembra tuttavia opportuno citarne alcuni passi, per chiarire in che modo si possano intendere le affermazioni dell'io narrante nella *Cantina*:

Supponiamo che uno di voi fosse onnisciente, e conoscesse, quindi, tutti i movimenti di tutti i corpi nel mondo, vivi o morti, e conoscesse anche tutti gli stati mentali di tutti gli esseri umani che siano mai vissuti, e supponiamo che quest'uomo abbia scritto tutto ciò che sa in un grosso libro, che conterrebbe quindi l'intera descrizione del mondo [...] tutti i fatti descritti sarebbero, per così dire, allo stesso livello e, allo stesso modo, tutte le proposizioni. Non vi sono proposizioni che, in qualsiasi senso assoluto, sono sublimi, importanti o sconcertanti. [...] Se per esempio, nel vostro libro universale leggiamo la descrizione di un delitto, [...] sarà esattamente sullo stesso livello di un qualsiasi altro evento, per esempio la caduta di una pietra (Wittgenstein 1988, 9-10)

Wittgenstein pone qui l'equivalenza di ogni fatto – come nel *Tractatus* aveva posto l'equivalenza e l'indipendenza degli stati di cose – per poter definire i limiti dell'ambito etico:

E ora debbo dire che se osservo ciò che l'etica veramente dovrebbe essere [...] il risultato mi sembra del tutto ovvio. Mi sembra evidente che nulla di ciò che noi potremmo pensare o dire sarebbe *la cosa*; che non possiamo scrivere un libro scientifico, il cui tema possa essere intrinsecamente sublime e superiore a qualsiasi altro tema (*ibid.*, 10).

È impossibile dunque scrivere un libro che contenga affermazioni assolute o di ordine superiore agli altri temi. Esempi di questo tipo di affermazioni sarebbero quelle riguardanti il senso, oppure quelle religiose. La verità, nell'accezione intesa da Bernhard, sembra ricadere proprio in questo ordine superiore e inattuabile. L'impossibilità di includere in un ipotetico "libro del mondo" affermazioni di ordine superiore non deriva dal fatto che non sia ancora dato un modo sensato di esprimerle, ma dalla consapevolezza che "la loro mancanza di senso era la loro essenza peculiare" (*ibid.*, 18).

Nonostante il *Tractatus* si chiudesse con la celebre proposizione secondo cui "su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere" (Wittgenstein 2009, 109), seguita in effetti da dieci anni di silenzio filosofico, successivamente Wittgenstein tornò più volte sul tema dell'etica, pur senza pubblicare testi compiuti. È infatti proprio nella parte finale della *Conferenza sull'etica*, tenuta probabilmente tra il 1929 e il 1930, che Wittgenstein descrive una certa tensione insita nell'uomo, a parlare e a scrivere di etica; questa

tensione si incarna nella volontà di “*andare al di là del mondo, ossia al di là del linguaggio significante*”, di “*avventarsi contro i limiti del linguaggio*”, con la lucida consapevolezza che “*quest’avventarsi contro le pareti della nostra gabbia è perfettamente, assolutamente disperato*”. Nonostante tutto, e con queste parole si chiude la conferenza, si tratta di una “*tendenza dell’animo umano che io personalmente non posso non rispettare profondamente e che non vorrei davvero mai, a costo della vita, porre in ridicolo*” (Wittgenstein 1988, 17-18).

L’interesse di Bernhard per Wittgenstein sembra partire proprio dal riconoscimento del fondamentale paradosso insito nell’agire umano. L’uomo non può tacere ciò di cui non può parlare, pur riconoscendo con lucida consapevolezza che il suo non tacere è assolutamente disperato.

Se da un lato gli sforzi di Wittgenstein, in particolare nella prima fase del suo pensiero, sono tesi a tracciare dei limiti tra ciò che si può dire e ciò che per sua stessa essenza è indicibile – il caso della forma logica, dell’etica, e del soggetto metafisico – bisogna però notare che su questi ambiti non vige un vero e proprio divieto di rappresentazione come quello che si desume dall’ultima proposizione del *Tractatus*. Essi possono infatti essere mostrati e, anzi, forse *devono* essere mostrati (cfr. Sluga 2012, 166). Si pensi a quanto scrisse Wittgenstein nella celebre lettera all’editore von Ficker per definire il senso del *Tractatus*: “*Il mio lavoro consiste di due parti: di quello che ho scritto, e inoltre di tutto quello che non ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante. Ad opera del mio libro, l’etico viene delimitato, per così dire, dall’interno*” (Wittgenstein 1974, 72-73).

Bernhard sembra desumere da Wittgenstein la struttura di pensiero secondo cui le cose ‘davvero importanti’ non possono in alcun modo venir dette, ma devono semplicemente essere *mostrate*. Per questo motivo nei suoi romanzi non si troverà una teoria sistematica e tantomeno un personaggio incaricato di incarnare la posizione dell’autore. Ciò che si troverà è una pratica: in linea con la proposizione wittgensteiniana secondo cui “*la filosofia non è una dottrina, ma un’attività*” (Wittgenstein 2009, 49).

La via indiretta

Se un oggetto è sublime quando è in grado di suscitare nello spettatore uno sgomento e un turbamento dovuto alla constatazione di una sproporzione tra ciò che la ragione può pensare e ciò che l’immaginazione può rappresentare, è lecito in qualche modo definire sublimi i romanzi di Bernhard, poiché con essi l’autore rifiuta il compito di descrivere e rappresentare il mondo e si assume quello di mostrare l’impossibilità di tale gesto. Anche la stessa impossibilità, tuttavia, non può semplicemente venir detta, poiché tale azione contraddirebbe l’assunto iniziale. Il lavoro della scrittura, l’attività in grado di mostrare i limiti del linguaggio e quindi virtualmente superarli mostrando ciò che non si può comunicare, è un’azione di tipo indiretto, un lavoro formale che nel

caso di Bernhard si esplicita nelle sue celebri e personalissime marche stilistiche. Non si può in questa sede descrivere in modo esauriente tali tratti dello stile, tuttavia è utile portare l'attenzione su alcuni elementi che accanto alla ripetizione (cfr. Jahraus 1991; Rovatti 2005) e alla citazione (cfr. Gargani 1990; Schönthaler 2011) concorrono a caratterizzare la voce di Bernhard in modo determinante.

A livello semantico è importante sottolineare la particolare predilezione per l'aggettivo "cosiddetto [*sogenannt*]"⁵. Esso viene normalmente utilizzato per descrivere la specificità tecnica di una denominazione o l'uso *improprio* di un termine. Per i personaggi di Bernhard qualunque nome o gruppo di nomi può essere inteso come improprio e può dunque essere accompagnato da tale aggettivo. I motivi di tale ampliamento non sono da rintracciare solamente nell'uso parodistico delle marche di oralità, bensì nell'effettiva convinzione teorica dell'improprietà di tali definizioni.⁶

Alcuni esempi a campione dai vari romanzi renderanno evidente la pervasività dell'uso del termine: sono "cosiddetti" i congiunti del suicida, il festival, i superstiti, i Balcani, le incursioni aeree, la casa di Mozart ne *L'origine (Die Ursache)*, il primo volume dell'autobiografia del 1975 (Bernhard 2011a); l'incubo, la persona di lingua straniera, i tedeschi senza cittadinanza, il commercio di beni immobili in *Si (Ja)*, del 1978 (Bernhard 2011c); i filosofi di mezza tacca, gli aforismi negativi e quelli positivi, l'uomo d'ingegno, la concezione dell'arte, l'intellettuale e l'intellettualismo, gli svantaggiati, i poveri e diseredati nel *Soccombente (Der Untergeher)* del 1983 (Bernhard 1999). E si potrebbe continuare con numerosissimi casi tratti da tutti i romanzi a partire dagli anni settanta. Come si può notare l'elenco comprende in particolare formule tipicamente usate da parlanti colti appartenenti al mondo intellettuale, e sicuramente non si tratta di un caso; questa insistenza tuttavia va al di là di una semplice critica delle convenzioni sociali. L'effetto straniante dell'aggettivo obbliga il lettore a soffermarsi un poco più del necessario sulla parola che segue e a chiedersi, anche solo per un fugace momento, chi e perché 'dice così'. Questo indugio indotto dall'uso sconsiderato del "cosiddetto" permette di leggere tale artificio come "complicazione della forma, con la quale [l'arte] tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata" (Šklovskij 1966, 17).

Anche sul piano sintattico d'altra parte è visibile questa intenzione, come risulta evidente dall'uso delle *Schachtelsätze*, i periodi 'a scatola'. Questi periodi involuti tipici della lingua tedesca, contenenti incisi anche molto lunghi, sono portati al parossismo

⁵ Un discorso molto simile si potrebbe condurre riguardo l'uso di "tale" (*solches*), e di "com'è naturale" (*naturgemäß*).

⁶ I corsivi sembrano a questo proposito essere l'equivalente grafico del "cosiddetto". Essi vengono usati in questo modo già dal primo romanzo, *Gelo*. È stato detto, riguardo al suo protagonista, che egli "vede le parole: questa affermazione, che sembra delirante, entrerà come un motivo chiave nei romanzi successivi di Bernhard, e saranno le sue famose parole scritte in corsivo, il corsivo come visualizzazione delle cose" (Rovatti 2008, 8).

dalla prosa di Bernhard (Kuhn 2006, 40). “Nonostante siano grammaticalmente corretti, essi sono quasi incomprensibili: essi contravvengono, come quasi tutte le appariscenti costruzioni di Bernhard, non alle norme grammaticali, bensì alle norme comunicative e stilistiche” (Betten 2011, 68; trad. A. G.]). Tra le involuzioni sintattiche che contribuiscono a spiazzare il lettore si possono annoverare le frequenti costruzioni participiali, in cui tra l’articolo e il sostantivo si annidano frasi lunghe e complesse, come nel caso che segue, tratto dalla prima parte di *Perturbamento*:

Nicht selten ist die von einem Gastwirt auf die widerwärtigste Weise zu den Besoffenen zu dem alleinigen Zweck, ihnen unter allen Umständen das Geld aus den Taschen herauszuziehen und den billigsten Brand in ihre widerstandslosen Därme hineinzupressen, auf verlängerte halbe und ganze Nächte, auch in ihrer ordinären Art hilflos in das Gastzimmer kommandierte eigene Frau das Opfer (Bernhard 1967, 13).

Di tale struttura non esiste una traduzione appropriata in italiano e nel caso specifico il traduttore risolve brillantemente in questo modo, mantenendo con l’anticipazione del participio la tensione sintattica che spinge il lettore a scorrere con lo sguardo in fondo alla frase:

Obbligata dal marito in modi estremamente odiosi a rimanere per mezze o intere nottate nell’osteria insieme agli ubriachi, con l’unico scopo di spillare loro del denaro senza badare ai mezzi, cacciando nelle loro docili budella dell’acquavite di pessima qualità, spesso la vittima è proprio lei, la vittima è la moglie dell’oste (Bernhard 2010, 17).

Bisogna notare come la complicatezza, che obbliga il lettore a fermarsi e guardare le frasi in quanto frasi, nella loro pura materialità linguistica, viene sempre accompagnata da un ritmo incessante e vorticoso – definito altrove risucchio linguistico (*Sprachsog*)⁷ – che appassiona e coinvolge il lettore trascinandolo verso il fondo del testo come in una corsa.

Se è possibile individuare qualcosa che accomuni le principali caratteristiche peculiari delle prose di Bernhard si può forse parlare proprio della loro funzione contraddittoria: si tratta infatti di mezzi che in prima battuta perseguono lo straniamento del lettore – e quindi un suo distanziamento critico – ma al contempo puntano a instaurare una familiarità ritmica con lui, una complicità dovuta all’effetto comico che scaturisce dalla lettura dell’esagerata lunghezza e complessità dei monologhi. La particolarità di queste prose consisterebbe dunque nella presenza di elementi perturbanti, stranianti, disturbanti – in una parola, critici – all’interno di una

⁷ Si tratta della qualità stilistica riscontrata in Eyckeler 1995, 72: “die dafür verantwortlich ist, daß der Lesende ‚am Text bleibt‘, obwohl ihm gerade die üblichen, die Lektüre begünstigenden und befördernden Mittel [...] vorenthalten werden”.

partitura che non impedisce il gusto gastronomico della lettura e non travalica mai il confine delle norme per diventare avanguardistica.

L'estrema attenzione verso un linguaggio grammaticalmente impeccabile, a tratti burocratico, maniacale nella precisione come nella predilezione per la terminologia specifica e i nomi propri, relega l'aspetto eversivo di questi testi in una dimensione collaterale, percepita dal lettore come inintenzionale e quasi casuale. Lo straniamento critico nasce da scarti minimi e la famosa arte dell'esagerazione, di cui Bernhard si dichiara maestro, viene esercitata su un materiale rigorosamente povero, quasi minimale.

Gli elementi stilistici tipici della prosa di Bernhard sono stati definiti dalla critica secondo varie e differenti prospettive: come elementi musicali della prosa, come espressione di un'ossessione monomaniaca o come semplici idiosincrasie stilistiche proprie di uno degli autori più originali del panorama europeo del secondo Novecento.⁸ Se letti nell'ottica del paradosso rappresentativo che anima le prose di Bernhard, essi possono essere compresi come tentativi stilistici di venirne a capo. La consapevolezza di un'inadeguatezza di fondo dei modi esistenti di rappresentare artisticamente un oggetto spinge l'autore a ricercare vie indirette, che prendano in considerazione la stessa azione rappresentativa. In questa prospettiva l'opera sembra rivolgersi su se stessa, facendosi testimonianza della propria inadeguatezza. La 'scomodità' che nasce da queste letture è un tipo particolare di irritazione che mostra tale inadeguatezza facendosi dunque – in un senso molto ristretto di questo termine – sublime.

BIBLIOGRAFIA

- BERNHARD, T. 1967. *Verstörung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 —. 1990. *Cemento*. Trad. it. di C. Groff. Milano: SE. (ed. or. 1982).
 —. 1991. *La fornace*. Trad. it. di M. Olivetti. Torino: Einaudi. (ed. or. 1970).
 —. 1999. *Il soccombente*. Trad. it. di R. Colorni. Milano: Adelphi. (ed. or. 1983).
 —. 1999b. *Teatro IV*. Trad. it. di U. Gandini. Roma: Ubulibri.
 —. 2010. *Perturbamento*. Trad. it. di E. Bernardi. Milano: Adelphi. (ed. or. 1967).
 —. 2011a. *L'origine. Un accenno*. Trad. it. di U. Gandini. In T. Bernhard, *L'autobiografia*. Milano: Adelphi. (ed. or. 1975).
 —. 2011b. *La cantina. Una via di scampo*. Trad. it. di E. Bernardi. In T. Bernhard, *L'autobiografia*. Milano: Adelphi. (ed. or. 1976).

⁸ Per una bibliografia esaustiva e aggiornata sull'autore consultare il portale della ITBG al link: <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=149>. Per il motivo musicale cfr. almeno Reiter 1989, Kuhn 1996, Bloemsaat-Voerknecht 2006, Reitani 2006; per un'analisi strutturale dello stile cfr. Jahraus 1991 e 1992.

- . 2011c. *Sì*. Trad. it. di C. Groff. Parma: Guanda. (ed. or. 1978)
- . 2013. *Correzione*. Trad. it. di G. Agabio. Torino: Einaudi. (ed. or. 1975)
- BETTEN, A. 1998. "Thomas Bernhards Syntax: keine Wiederholung des immer Gleichen". In *Deutsche Grammatik – Thema mit Variationen*. A cura di K. Donhauser, L. M. Echinger. Heidelberg: Universitätsverlag.
- . 2011. "Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis". In *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. A cura di J. Knappe e O. Kramer, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- BLOEMSAAT-VOERKNECHT, L. 2006. *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikalischen Register*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- BOLLINO, F. 2005. *Modi dell'estetica, mondi dell'arte*. Firenze: Alinea.
- BONOMETTI, M. L. 2011. "La rielaborazione del sublime kantiano in Lyotard: apertura di un problema di fruizione". *Itinera 2*: 76-95.
- CARBONI, M. 2003. *Il sublime è ora, saggio sulle estetiche contemporanee*. Roma: Cooper e Castelvechchi.
- CARCHIA, G. 1990. *La retorica del sublime*. Bari: Laterza.
- D'ANGELO, P., FRANZINI, E. e SCARAMUZZA, G. 2002. *Estetica*. Milano: Raffaello Cortina.
- D'ANGELO, P. 2005. *Ars est celare artem*. Macerata: Quodlibet.
- DIONIGI LONGINO. 1988. *Il sublime*. A cura di G. Reale ed E. Matelli. Milano: Rusconi.
- GARGANI, A. G. 1990. *La frase infinita, Thomas Bernhard e la cultura austriaca*. Roma-Bari: Laterza.
- GARRONI, E. 1992. *Estetica. Uno sguardo-atravverso*. Milano: Garzanti.
- HUBER, M. 1987. "Romanfigur klagt den Autor, zur Rezeption von Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung*". In *Statt Bernhard: über Misanthropie im Werk Thomas Bernhard*. Wien: Edition S.
- JAHRAUS, O. 1991. *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- JAHRAUS, O. 1992. *Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KANT, I. 1997. *Critica del Giudizio*. Trad. it. di A. Gargiulo. Roma-Bari: Laterza.
- KUHN, G. 1996. "Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger". *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- LATINI, M. 2005. "La 'prima' frase a partire da *Cemento*". *Aut aut* 325: 97-109.
- . 2009. "Immagini in estinzione. Memoria e fotografia in *Auslöschung* di Thomas Bernhard". *Links* 9: 43-54.
- LYOTARD, J.-F. 1995. *Anima minima: sul bello e il sublime*. Trad. it. di F. Sossi. Parma: Pratiche Editrice.
- . 2001. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*. A cura di E. Raimondi e F. Ferrari. Milano: Lanfranchi.
- MAGRIS, C. 1996. *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi.
- MATELLI, E. 1988. "Introduzione" a Dionigi Longino, *Il sublime*. Milano: Rusconi.
- MITTNER, L. 1971. *Storia della letteratura tedesca, dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*. 3/1: *Dal Biedermeier al fine secolo*. Torino: Einaudi.
- PANELLA, G. 2012. *Storia del sublime, dallo Pseudo Longino alle poetiche della modernità*. Firenze: Clinamen.

- REITER, A. 1989. Thomas Bernhards "musikalisches Kompositionsprinzip". *Literatur Magazin* 23: 149-68.
- REITANI, L. (a cura di). 2006. *Thomas Bernhard e la musica*. Roma: Carocci.
- ROVATTI, P. A. 2005. "Con Thomas Bernhard nella direzione opposta". *Aut aut* 325: 78-91.
- . 2008. *Contagio*. Introduzione a T. Bernhard, *Gelo*. Torino: Einaudi.
- SCHMIDT-DENGLER, W. 2010. "Bernhards Scheltreden". In *Der Übertreibungskünstler*. Wien: Sonderzahl.
- . "Undici tesi sull'opera di Bernhard". *Aut aut* 325: 194-98.
- SCHÖNTHALER, Ph. 2011. *Negative Poetik: die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W. G. Sebald und Imre Kertesz*. Bielefeld: Transcript.
- ŠKLOVSKIJ, V. 1966. "L'arte come artificio". *Una teoria della prosa*. Trad. di M. Olsoufieva. Bari: De Donato.
- WITTGENSTEIN, L. 2009. *Tractatus Logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. A cura di A. G. Conte. Torino: Einaudi.
- . 1988. "Conferenza sull'etica". In *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. Trad. it. di M. Ranchetti. Milano: Adelphi.
- . 1974. *Lettere a Ludwig von Ficker*. A cura di G. H. von Wright e W. Methlagl. Trad. it. di D. Antiseri. Roma: Armando.

PERCORSI

GIULIA MOLINAROLO

PER UNA NUOVA CRITICA DELLA LETTERATURA ITALIANA DELLA MIGRAZIONE

Questioni aperte

Premessa

L'ondata migratoria degli anni Novanta, nota perlopiù come l'inizio della difficile fase di integrazione tra l'Italia e i mondi *altri*, ha richiamato su di sé, anche se molto lentamente, una certa attenzione da parte dei dipartimenti di italianistica e comparatistica italiani:¹ il massiccio esodo ha infatti portato con sé – prima timidamente, poi con sempre più sicurezza e forza – un nuovo flusso di produzione culturale e letteraria. Il “fenomeno”, poco dopo definito “letteratura della migrazione”,² ha fin da subito stimolato l'interesse delle grandi case editrici grazie alla spinta dei gravi episodi di razzismo che iniziavano a occupare gran parte delle testate giornalistiche.³ Dai primi anni Novanta, che segnano l'inizio della produzione editoriale da parte di autori stranieri che utilizzano l'italiano come lingua di espressione letteraria, le scritture migranti hanno subito notevoli evoluzioni, tanto sul piano tematico e formale quanto su quello linguistico:⁴ non si potrà non avvertire un'evoluzione sostanziale, sia che si parli dell'autonomia crescente nella scrittura autoriale, inizialmente frutto di un movimento a quattro mani, sia dell'uso disinvolto di entrambe le lingue, materna e

¹ Per una panoramica della critica accademica italiana sulle scritture migranti e postcoloniali vedi Sinopoli 2006, 87-110 e Lombardi-Diop, Romeo 2014, 15-18.

² Una breve riflessione sul problema della “denominazione” della nuova produzione letteraria è offerta da Taddeo 2006, 38-47.

³ A questo proposito vedi Gnisci 2003 e Comberiati 2007. Sul ruolo delle case editrici vedi Camilotti 2006, 383-91.

⁴ Per un'analisi linguistica delle scritture della migrazione vedi Burns 2010, 127-45 e Comberiati 2010.

adottiva. A partire da questi anni – ne sono ormai trascorsi più di venti – i testi dei *migrant writers* si sono moltiplicati e, con questi, anche le metodologie di analisi, i campi di ricerca e le modalità stesse di osservare la produzione letteraria. Dall’attenzione al dettaglio ai “campi lunghissimi”⁵ una nuova visione interculturale della letteratura del nostro secolo continua ad accendere nuovi discorsi attorno alle scritture migranti.

In questo breve studio, lontano da ogni pretesa di esaustività e dall’affannosa ricerca di risposte inconfutabili, si desidera porre delle domande che possano stimolare ulteriormente il dibattito critico iniziato, in Italia, negli anni Novanta⁶ ma riassopitosi alle porte del nuovo millennio senza aver prodotto risultati significativi, e contribuire a una messa in discussione delle metodologie di analisi della nuova “letteratura mondiale”. A una prima parte in cui si ripercorreranno a grandi passi le tappe fondamentali della storia della letteratura migrante in lingua italiana, seguirà una seconda parte pensata per rimanere aperta: è possibile – o utile – inserire questi testi nei canoni ufficiali? Definirli per mezzo degli strumenti critici ed estetici in nostro possesso? Ricercare una più o meno vaga “letterarietà” dell’opera?⁷ La riflessione indirizzerà dunque il suo focus sull’autonomia di queste nuove poetiche, sullo scambio e la riformulazione dei generi messi in atto dalla posizione liminare delle scritture migranti.

Breve profilo storico

Nel primo volume critico sulle nuove poetiche migranti, *Il rovescio del gioco*, Armando Gnisci dà il via a un nuovo modo di pensare la letteratura: ‘rovesciare’ la mentalità della critica occidentale proponendo la “decolonizzazione” dal pensiero europeista e il colloquio non gerarchico tra le culture. L’idea di decolonizzare l’Europa è legata all’esigenza di liberare la letteratura mondiale dall’eurocentrismo proprio delle nazioni che sono sempre state i soggetti dominanti all’interno del dibattito storico e culturale. La volontà di superamento dell’idea ‘nazionalistica’ di letteratura si unisce, in Gnisci, al desiderio di favorire un punto di incontro tra le culture, fra chi ospita e chi viene ospitato: “La letteratura è la via del colloquio più intenso e paritario tra le culture; è la via della ospitalità profonda” (2003, 56). Il discorso condotto dal critico intorno alla “creolizzazione” dell’Europa – idea recuperata da Glissant (1998) e principio base del suo pensiero – ha aperto negli anni Novanta una prospettiva transnazionale grazie alla quale è possibile comprendere l’attuale letteratura italoфона degli scrittori migranti, intesa come capace di “mondializzare” la tradizione e l’immaginario italiano in

⁵ Sulle forme critiche del *close reading* e del *distant reading* vedi Moretti 2000; 2003; 2005.

⁶ Vedi in particolare i contributi apparsi sulla rivista *Allegoria* 10/29-30 (maggio-dicembre 1998), dedicati al tema del canone, e i vari saggi in riviste e volumi, tra i quali merita particolare attenzione il volume collettaneo curato da Olivieri (2001).

⁷ Su alcuni di questi interrogativi si è soffermata Sinopoli (2006, 95-101).

particolare e occidentale in genere: “Solo il migrante può narrare e cantare il ‘caso umano’ del nostro tempo con una lingua che possa essere tradotta in tutti i mondi” (Gnisci 2003, 106).

La *mondializzazione* – nel senso di uno scambio paritario di tradizioni, suoni, culture *etc.* tra tutti i paesi del mondo – è la diretta conseguenza della ‘migrazione poetica’: proprio in virtù dell’assenza del *medium* linguistico-culturale del traduttore (è l’autore stesso a esprimersi nella nuova lingua) si viene a costruire un ponte tra la terra/lingua di origine e quella di arrivo, così da passare agevolmente da un *source (con)text* a un *target (con)text* e viceversa. È grazie a questa via preferenziale che la scrittura migrante arricchisce l’ormai ristretto concetto di nazione:⁸ oggi le radici (*roots*) non sono più importanti delle strade (*routes*), e il viaggio può essere interpretato come uno degli aspetti più ineludibili dell’esperienza umana. Il legame tra ‘cultura’ e ‘luogo’ deve essere pertanto considerato in senso dinamico dal momento che la nomadicità stessa è portatrice di significati culturali:

A mio giudizio, nessuno è vincolato in permanenza alla sua “identità”; ma neppure è possibile disfarsi delle specifiche strutture della razza e della cultura, della classe e della casta, del genere e della sessualità, dell’ambiente e della storia. Queste e altre determinazioni trasversali io le intendo non come altrettante patrie, scelte o imposte, ma come luoghi del viaggio mondano: difficili incontri e occasioni di dialogo. Ne segue che i guai della politica culturale non possono trovare la loro soluzione in una qualche visione, vecchia o nuova che sia, del consenso o dei valori universali. Non c’è che continuare a tradurre (Clifford 1999, 23).

Nel saggio del 1998, *Letteratura italiana della migrazione*, Gnisci individua due fasi distinte nell’evoluzione delle scritture migranti. La prima, definita *esotica*, viene compresa tra gli anni 1990 e 1992, durante i quali le grandi case editrici si mostrarono interessate al problema dell’emigrazione, mosse da una filosofia merceologica e nell’intento di soddisfare la richiesta di una considerevole nicchia di lettori italiani. Terminato il triennio ed esauritosi il fenomeno commerciale, si apre la seconda fase, definita *carsica* “in ragione del fatto nuovo della sparizione dal mercato di questa produzione letteraria, ma della sua vita ed evoluzione nella dimensione parallela del mondo del volontariato e della cultura del ‘non-profitto’, o, a volte, nel mondo della clandestinità e dell’anonimato” (Gnisci 2003, 93). Nonostante – o forse proprio *grazie a* – l’assenza del mondo editoriale la letteratura migrante ha avuto la chance di crescere e complessificarsi, seppure con grosse difficoltà: “abbandonata a se stessa non si è disseccata, ma ha trovato, da vero fiume con la propria corrente, una specie di passaggio carsico” (*Ibid.*, 90).

⁸ “In questo libro, la mia insistita attenzione sul trattino che lega la nazione allo stato fa parte del mio tentativo (tutt’ora in corso) di dimostrare che l’epoca stessa dello stato nazionale sia giunta ad una conclusione” (Appadurai 2001, 37). Sulla narrativa del concetto di nazione vedi anche Bhabha 1997.

Una più recente divisione storica è stata proposta da Daniele Comberiati. Lo studioso attua un'attenta ricognizione di tre momenti distinti attraverso i quali si è sviluppata la produzione degli autori migranti, a cominciare dall'autobiografismo a quattro mani alla conquista di un proprio, singolare linguaggio. Tra il 1990 e il 1991 appaiono i primi testi:⁹ *Immigrato* (Methnani, Fortunato 1990); *Io venditore di elefanti* (Khouma, Pivetta, 1990); *Chiamatemi Ali* (Bouchane, Miccione 1990); *La promessa di Hamadi* (Moussa Ba, Micheletti 1991); *Dove lo stato non c'è* (Ben Jelloun, Volterrani 1991). Partendo da fatti di cronaca sugli atti di razzismo, cominciano a essere scritti racconti nei quali a parlare è la voce dei migranti. Ma essa non è da sola. L'autore straniero è spesso affiancato da un curatore italiano, "preposto dall'editore a 'riconvertire' in una lingua corretta la versione originale" (Comberiati, 2007). Probabilmente spinte più dal dibattito mediatico scatenatosi dagli episodi di razzismo che dalla specificità letteraria degli autori, le grandi case editrici pubblicano questi testi che, puntando sulla testimonianza diretta, potevano raccogliere un'intensa riflessione civile sull'attualità. Nel frattempo si muovono anche le associazioni interculturali, le riviste specializzate e una certa critica accademica. La prima fase della letteratura italiana della migrazione presenta dunque alcune caratteristiche evidenti: oltre alla già citata 'coautorialità', Comberiati ha rilevato come quasi tutti i testi fossero di impianto autobiografico:

L'emigrazione diventa così una cesura fondamentale, la chiusura di una vecchia vita e l'inizio di una nuova, e la scrittura (in italiano) è il modo per affermarsi nel paese di origine e di manifestare la propria esistenza. Questi primi scritti rappresentano un genere ibrido fra l'autobiografia e la fiction, nel quale l'esperienza personale e la narrazione di fantasia si mescolano senza soluzione di continuità. L'utilizzo della cifra autobiografica all'interno del racconto di finzione è un elemento costante nella prima fase della letteratura di migrazione (*Ibid.*).

Uno dei primissimi testi della letteratura migrante degli anni Novanta – *Immigrato* – ha certamente un'impostazione autobiografica, eppure si dovrà sottolineare che esso nasce da un'indagine che il settimanale *L'Espresso* aveva deciso di pubblicare sulla situazione dell'immigrazione in Italia avvalendosi per la prima volta dell'aiuto di uno straniero. Un'inchiesta dunque, poi trasformata in romanzo, ma nata non tanto come fatto esperienziale quanto piuttosto come elemento di analisi nella veste della prosa letteraria.

Se comunque è innegabile la modalità del *récit de vie* dei primi tre testi degli anni Novanta, trattando essi di storie autobiografiche e presentando tutte le caratteristiche

⁹ Per precisione si segnala che nel *V Bollettino di Sintesi* della banca dati online BASILI (Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana) ne sono catalogati undici prima del 1990. Tuttavia vengono considerati come primi testi quelli a partire da tale data, probabilmente perché saranno proprio questi a dare il via a una vera e propria ondata di produzione migrante aprendo una nuova era della nostra letteratura in lingua italiana.

di tale tipologia di scritti (il narratore è in prima persona, i fatti avvenuti riportati fedelmente, i personaggi realmente esistiti), nella *Promessa di Hamadi*, del '91, la storia si articola diversamente. Caratterizzato da un obiettivo esplicitamente pedagogico, il romanzo è destinato ai ragazzi delle scuole che iniziano a confrontarsi con il tema del razzismo: "Il messaggio che si voleva invece dare con la stesura del testo era l'invito ad una collaborazione reciproca, ad un impegno comune per superare le diffidenze che stavano emergendo. Il libro assunse quindi una forte valenza politica".¹⁰ Da una parte ci sono i personaggi, che popolano il romanzo non come persone reali ma che tendono a essere modellati su di esse; dall'altra la trama, strutturata come una vera e propria fiction, talvolta con alcuni motivi recuperati dai romanzi gialli (cfr. Taddeo 2006, 64-68). Nell'insieme, dunque, ci si trova di fronte a un testo che va oltre una semplice autobiografia, e non è il solo.

Ben presto il dibattito sull'immigrazione perde di attrattiva e l'interesse delle grandi case editrici viene meno: ha così inizio, secondo Comberiati, la seconda fase della letteratura italoфона, caratterizzata da una sempre più forte presa di coscienza e di autonomia da parte degli autori, i quali iniziano a scrivere direttamente in italiano senza alcuna mediazione. Il calo di interesse da parte dei grandi gruppi editoriali porta alla conseguenza che i loro testi vengono pubblicati da piccole case editrici, oppure da enti e associazioni culturali che si occupano di immigrazione, come Eks&Tra ad esempio, che nel 1995 lanciava la prima edizione di un concorso di poesia e racconti "aperto a tutti gli immigrati residenti in Italia" i cui risultati sono stati poi raccolti in un'antologia¹¹ edita dalla casa editrice Fara di Santarcangelo di Romagna. Il ruolo dell'autobiografia viene sempre meno. Man mano inizia a prendere corpo una letteratura che non nasce esclusivamente a partire dal vissuto personale ma è volta alla creazione di personaggi e testi che possano essere iscritti in nuovo immaginario letterario. Il permanere di riferimenti autobiografici all'interno di questa seconda fase non può più essere trattato nei termini canonici dei nostri generi letterari, ma deve essere problematizzato e rivisto alla luce dei fenomeni culturali più moderni:

Ne consegue che l'Autobiografia, con la A maiuscola, intesa come genere "maior" in cui si è realizzata in letteratura la possibilità dell'invenzione di sé come altro, non deve essere completamente sovrapposta al discorso autobiografico, che nella letteratura italiana della migrazione attraversa forme e generi diversi e che non ambisce mai a una corrispondenza perfetta con il canone occidentale dell'autobiografia, esso stesso peraltro polimorfo e dallo statuto problematico (Sinopoli 2010, 93).

¹⁰ Si è riportato qui un breve brano tratto dall'intervento di Saidou Moussa Ba alla conferenza su *La promessa di Hamadi*, reperibile in *El Ghibli* 2/10 (dicembre 2005).

¹¹ La prima pubblicazione s'intitolava *Le voci dell'arcobaleno* (1995) e veniva esplicitato il tema del concorso: "Confronto tra culture diverse: una sfida e i suoi ostacoli".

Nella terza fase, conclude Comberiati, alcune case editrici importanti sembra si stiano riavvicinando a questi autori, i cui argomenti tendono a variare e a comprendere le tematiche più diverse. Ma, ciò che è più importante, essi hanno ormai acquisito un proprio stile e un proprio linguaggio, attuando, in diversi casi, un processo di vera e propria sperimentazione sul piano formale. L'ha notato anche Raffaele Taddeo: ciò che sta lentamente emergendo è una ristrutturazione della forma del racconto attraverso la tecnica, già teorizzata da Genette, della *focalizzazione multipla* (cfr. Morace 2012, 93-104), “poco usata dagli autoctoni ma molto usata specialmente dagli scrittori nati in Italia e aventi genitori di altri paesi. Che sia un effetto dell’acquisita pluri-identità?” (Taddeo 2014). Si vedano di seguito alcuni esempi.¹² Diversi anni dopo l’uscita del volume d’esordio (*La straniera*, 1999), nel quale per la prima volta lo scrittore iracheno Younis Tawfik si cimenta nell’uso della focalizzazione alternata, nel 2006, con il romanzo *Il profugo*, egli affina la tecnica: a parlare questa volta non sono più solo in due, ma quasi tutti i personaggi principali che agiscono sulla scena divengono di volta in volta voce narrante. Ripercorrendo la stessa vicenda con gli occhi di ciascun protagonista, emergono nel racconto i diversi punti di vista che sembrano “reinventare” la storia in modo sempre nuovo. O ancora la scrittrice italo-somala di seconda generazione Igiaba Scego, che nel romanzo sperimentale *Rhoda* (2004) organizza la struttura narrativa a cerchi paralleli ma sovrapposti: nelle cinque parti del racconto i narratori, gli stessi in ogni sequenza, riprendono ogni volta la medesima scena dal loro punto di vista. Ma non si ferma solo alla focalizzazione multipla la sperimentazione formale di molti autori migranti: si prenda ad esempio lo scrittore siriano Yousef Wakkas. Volgendosi all’indietro di alcuni anni, guardando quindi tra i testi della ‘seconda fase’, non si potrà non menzionare *Io marokkino con due kappa*¹³ (1995) e la circolarità strutturale propria del racconto: il volume, infatti, è diviso in tre parti e costruito in modo tale che qualunque parte si legga questa possa essere indefinitamente l’inizio o la fine del racconto.

Sembra ormai chiaro come, al giorno d’oggi, questi testi non possano più rimanere legati solo ed esclusivamente al fatto migratorio “con il quale essi si sono fatti conoscere a noi o grazie al quale li abbiamo potuti classificare e dunque assimilare e rendere commestibili alla nostra lettura” (Sinopoli 2010, 92). Forse si spiega in questo modo il rifiuto espresso da alcuni di questi autori di essere legati così strettamente al tema dell’immigrazione nel nostro paese, e quindi di essere categorizzati come ‘scrittori immigrati’. In questa terza fase di “riemersione selettiva” – come l’ha denominata Ugo Fracassa – gli autori, “guadagnata la qualifica di narratori e poeti in italiano, lavorano a cancellare progressivamente lo stigma di clandestinità, effetto indesiderato dell’alterità

¹² Esempi tratti dalla sezione antologica di Taddeo (2014).

¹³ Il testo era stato presentato al primo concorso Eks&Tra. Dopo aver vinto un premio speciale della giuria era stato inserito nella prima antologia del 1995.

culturale e geografica, al fine di perfezionare l'iscrizione all'anagrafe delle patrie lettere" (2012, 67). Tra le "strategie di affrancamento" dalla condizione di scrittore immigrato Fracassa individua l'abbandono della scrittura autobiografica in favore di generi più in voga come il noir o il reportage, i quali permetterebbero un accesso privilegiato al canone letterario del nostro paese. Tuttavia, prendendo in esame i dati del *V Bollettino BASILI*, si potrà facilmente notare come i nuovi prodotti editoriali si muovano all'interno dei generi più diversi, dal romanzo d'evasione al fantasy, al noir, fino ad arrivare agli aforismi e a una fetta decisamente sostanziosa dedicata alla composizione poetica¹⁴ – genere certamente non così in auge tra il pubblico italiano. Non si potrà non citare Gëzim Hajdari, considerato oggi il poeta più rappresentativo tra i *migrant writers* italiani.¹⁵ Nella sua ampia produzione poetica e in modo particolare nel suo ultimo volume (2015), l'accostamento del corpus epico albanese alla tradizione dei cantori greci e alla drammaticità del vagabondaggio presente dà nuova vita a figure, gesti e azioni antiche da tempo abbandonate dalla scrittura poetica "occidentale". Ulisse e Skanderbeg¹⁶ condividono la lontananza dalla terra natale e il canto rivolto ad essa:

Raggiungerai la tua Itaca martire, / ma gli dei vogliono farti vagare ancora per i mari / burrascosi, / accompagnato in solitudine dall'esilio, / affinché sconfigga le avversità del Fato. // Mio falco protettore / tornerai nel nostro letto di pietra focaia, / e io, la tua Penelope, ti riconoscerò dalle stimate nella pelle / e dalle frecce di nostalgia conficcate nel tuo Verbo. / E tu dammi la besa che mi porterai un giorno / su di un cavallo bianco / sulle Bjeshkët e Nëmuna della tua Darsia (Hajdari 2015, 147-48).¹⁷

A volte stridente e spigolosa, anche laddove annunciata da titoli con ambizioni rigorosamente musicali,¹⁸ a volte vicina a sonorità arabe da *Mille e una notte* – con le quali ha in comune più di un qualche elemento sporadico –, la poesia hajdariana si contraddistingue per una *contaminatio* che tiene uniti la tragicità dei canti greci e albanesi, l'energia dell'invettiva e il piacere/angoscia del vagabondaggio della letteratura odeporica. La poesia di Gëzim Hajdari rivela lo status di una figura

¹⁴ Su 1497 volumi catalogati le opere in versi sono 448. Cfr. *V Bollettino di sintesi*, dati aggiornati al 27 febbraio 2012, a cura di Maria Senette.

¹⁵ Per un approfondimento sulla figura e la poesia di Hajdari vedi Gazzoni 2010, Mattei 2014, Di Gianvito 2015.

¹⁶ Sulla mitologia e l'epica albanese si consigliano Schirò 1959, Koliqi 1986, Kuteli 1993, Petrotta 2003.

¹⁷ Sono le ultime due strofe del canto che dà il titolo al volume. È interessante notare la compresenza delle due dimensioni temporali, antica e moderna, per quanto riguarda il tema dell'esilio, e la potente fusione culturale tra lo sfondo, un ambiente tipicamente balcanico (Bjeshkët e Nëmuna sono i nomi delle Montagne Maledette, nel nord dell'Albania), e la scena principale che sembra riprendere l'episodio del riconoscimento di Ulisse, tramite la cicatrice e la gara di tiro con l'arco.

¹⁸ Mi riferisco qui al *Poema dell'esilio* di Hajdari (2005), testo dal carattere proteiforme che, dentro la forma del poema annunciata nel titolo, abbraccia i generi del pamphlet – pungente e invettivo – e della ballata.

‘marginale’, che abita i confini di luoghi diversi, a cavallo di universi semiotici, linguistici e istituzionali differenti. Prendendo in prestito l’espressione di Louise Bénat Tachot e Serge Gruzinski, si potrebbe identificare Hajdari con la suggestiva immagine del *passeur culturel*:

Métissages, mélanges, brassages et plus récemment pluriculturalisme sont autant de termes qui s’imposent à qui tente de circonscrire les phénomènes sociaux et culturels de notre monde contemporain. Pourtant, ces mêmes mots, indispensables à l’analyse, se révèlent à l’usage d’une médiocre efficacité. Une chose est de dire que les éléments et les êtres se mélangent, une autre de comprendre comment ces mélanges s’opèrent, s’ils sont équivalents les uns aux autres, si les procédures en sont similaires, les résultats et les effets semblables (Tachot, Gruzinski 2001, XI).

I fenomeni complessi che definiscono la nostra età contemporanea – meticcio, mescolamento e multiculturalismo – possono essere intesi solo a partire da alcuni *agenti* che mettono in moto questi meccanismi: i *passeurs*. Come chiarisce l’antropologo Adriano Favole (2010), il termine in francese indica il traghettatore, colui che trasporta i passeggeri da una sponda all’altra, ma anche il contrabbandiere: una figura dunque che si muove tra due (o più) mondi e prende su di sé il compito di mediatore (tra le culture). I *migrant writers* in questo senso possono essere riconosciuti come gli agenti creativi dell’età contemporanea,

[...] coloro che “fanno passare”, che gettano ponti, a volte furtivi, tra universi semiotici, che mettono in comunicazione le culture, le storie, le conoscenze e loro immagini, attraverso le loro traduzioni, conversioni e trasmissioni [...]. Muovendosi agilmente fra più culture, manipolandole, amalgamandole, questi *passeurs* si rivelano esperti nell’interpretare molteplici linguaggi, codici culturali e sistemi di valori (Aria 2007, 41-42).

Si dovranno quindi segnalare anche quelle scritture che non si appropriano di una categoria letteraria determinata e canonizzata ma si muovono a cavallo di più generi e, allo stesso tempo, sembrano allontanarsene rendendo così necessaria la loro collocazione “nell’ambito di un vero e proprio ‘controcànone” (Venturini 2010, 97). La scrittura migrante, proprio per il suo status di confine, a metà fra lingue, culture, identità, appare difficilmente catalogabile ricorrendo agli strumenti critici in nostro possesso. La necessità di pensare al di là degli spazi tradizionali e delle soggettività originarie deve spingere gli studiosi a considerare proprio la fluidità di questa letteratura che viene prodotta negli spazi inter-medi (*in-between space*¹⁹), nell’articolarsi delle differenze culturali:

¹⁹ “La scelta di Bhabha infatti cade su in-between e non sul più comune between perché gli spazi culturali di cui parla non sono soltanto ubicati ‘fra’ i luoghi egemonici (inter-) ma rappresentano un’istanza di ‘mediazione’ (-medio) che risolve il gioco delle differenze attraverso una strategia oppositiva in grado di trascenderle (N.d.T)”, in Bhabha 2001, 12.

È lo spazio che si interpone ed emerge negli interstizi culturali ad introdurre l'invenzione creativa nell'esistenza [...] c'è un ritorno alla rappresentazione dell'identità come iterazione, la ricreazione del sé nel mondo del viaggio, il reinsediarsi della comunità di frontiera della migrazione (Bhabha 2001, 21).

Questioni aperte: il canone

Ma che cos'è il canone? Come ha illustrato lucidamente Romano Luperini (1998), con "canone letterario" si indicano due concetti parzialmente differenti. Se da un lato, infatti, il canone è un sistema di norme derivate da un testo capostipite di una tradizione, prescrittivo per la creazione delle opere future, dall'altro, dal punto di vista della ricezione, rappresenta l'elenco dei libri che una determinata civiltà ha scelto come testi fondanti della propria cultura, tradizione ed educazione. I due significati non sono interdipendenti: se, infatti, una comunità ritiene che un certo numero di opere debbano essere conosciute e trasmesse in quanto viene riconosciuto loro un valore peculiare ed esemplare, questo non vuol dire che quei capolavori siano necessariamente conformi alle "regole" prescritte, anzi – lo ha spesso dimostrato la storia letteraria –, queste possono essere totalmente stravolte. Inoltre, come approfondisce Francesca Neri (2002, 209), il significato si complica nel primo Ottocento quando viene a intrecciarsi con l'ideale goethiano della *Weltliteratur*, secondo cui le opere migliori esprimono valori universali, il "generalmente umano", quindi validi sempre e per tutti i cittadini del mondo. L'auspicio del poeta di Weimar era quello di una rinnovata circolazione letteraria – nei suoi vari aspetti di ricezione, influenza e traduzione – che i paesi dell'Europa dovevano necessariamente adottare se volevano essere partecipi della nuova era poetica. Solamente attraverso l'interscambio fra le nazioni sarebbe stato infatti possibile realizzare la *letteratura mondiale*, viva espressione delle affinità profonde tra le culture e i popoli. L'idea goethiana, dalla sua nascita a oggi, è stata oggetto di numerose rielaborazioni e reinterpretazioni. Inserita all'interno delle riflessioni più svariate e nei diversi contesti storici che l'hanno riattualizzata, ha modificato la sua fisionomia ma non ha mai perso il suo potere di significazione (cfr. Gnisci, Sinopoli, Moll 2010). Le nuove teorie²⁰ prendono le mosse dalla revisione del vecchio concetto di *Weltliteratur* mettendo a nudo le condizioni che lo animavano: le opere designate come portatrici di valori universali erano considerate tali perché conferma dei valori "occidentali" – soggetto promotore del canone –, riflettendo le credenze di una certa società. Letteratura mondiale e canone sono stati spesso utilizzati in maniera sinonimica, ci fa notare Franca Sinopoli: "Un impiego frequente dell'idea di letteratura mondiale è quello che la fa coincidere con il canone stesso delle opere letterarie prodotte dalle cosiddette 'grandi letterature' [...], oppure ci si riferisce più in generale

²⁰ Vedi Damrosch 2003, Prendergast 2004, Pradeau, Samoyault 2005.

all'insieme delle opere che godono di una longeva fama mondiale" (Sinopoli 2010, 59). Una semplice ricerca su Google confermerà che ancora oggi l'idea più diffusa di letteratura mondiale è ancorata a una sorta di corpus ideale, a un catalogo delle opere 'più belle': *I 100 libri migliori di sempre* è il secondo risultato del web, dopo la pagina di Wikipedia – brevissima – sull'origine del termine goethiano.

David Damrosch, considerato tra i massimi studiosi della *World Literature*, ci fornisce una definizione accurata e moderna della letteratura mondiale, non concepibile come un "canone" di testi ma come una "modalità di lettura":

My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike. [...] It is important from the outset to realize that just as there never has been a single set canon of world literature, so too no single way of reading can be appropriate to all texts, or even to any one text at all time (Damrosch 2003, 5).

Nella prospettiva dello studioso americano non può esistere una determinata tipologia ricettiva ma solo delle "modalità". Anche all'interno di una stessa società, infatti, si differenziano dei *gruppi*, e dentro questi sono riconoscibili degli *individui*, ognuno dei quali avrà un differente retaggio culturale ed esperienziale, motivo per cui, inevitabilmente, lo status canonico attribuito a un certo numero di opere verrà frammentato in "microcanons". L'impossibilità della realizzazione di un unico canone e la necessità di revisione dello stesso era al centro dell'interesse del comparatista Charles Bernheimer che, all'inizio degli anni Novanta, si è interrogato su come gli accademici debbano porsi rispetto a questa ardua questione, inserendo fra i suggerimenti per i programmi dei dottorandi in letteratura comparata alcuni spunti di riflessione circa tali tematiche:

La nostra disciplina dovrebbe impegnarsi attivamente sia nello studio comparato della costituzione del canone letterario sia nella sua riformulazione. Si dovrebbe anche fare attenzione al ruolo delle interpretazioni 'insolite' di testi canonici, di letture che provengono da prospettive contestatrici, marginali o subalterne. Lo sforzo di produrre questo genere di interpretazioni, predominanti di recente per esempio nella teoria femminista e in quella postcoloniale, completa l'indagine critica sul processo di formazione del canone – che consiste nella domanda su come nascono e si consolidano i generi letterari all'interno di una determinata cultura – e anima i tentativi di espansione del canone stesso (Bernheimer 1997, 190-92).

Ma non solo i programmi di dottorato andrebbero riformati. Francesca Neri ha notato come gli stessi programmi scolastici italiani – in particolare quelli di letteratura – conducono, nella scelta della lista degli autori, un'operazione ideologica (nazionalistica?) e pedagogica legata a epoche ormai troppo lontane, culturalmente e temporalmente, dalla nostra. Essa risale all'adattamento del canone colto proposto dalla storia letteraria di Francesco De Sanctis, con qualche più recente, timida

controtendenza europeista che si ripropone di studiare la letteratura italiana in relazione ai movimenti culturali degli altri stati nazionali. Si è certamente ancora molto lontani da una prospettiva internazionalistica per mezzo della quale, con le parole di Damrosch, per conoscere un genere letterario specifico è necessario giustapporre e studiare accuratamente almeno tre opere appartenenti a differenti scenari culturali: “*Antigone, Shakuntala, and Twelfth Night* can together open up a world of dramatic possibility” (2003, 299).

Secondo Montaigne²¹ l'uomo è portato a credere che le sue idee provengano dalla ragione naturale, mentre in realtà esse sono il prodotto di semplici consuetudini. Questo errore comune impedisce di vedere la *molteplicità* culturale, la quale potrà essere colta solo tramite l'abbandono dei propri costumi, in modo da percepire i limiti e l'arbitrarietà di questi ultimi: ciò può avvenire, secondo il filosofo, solamente attraverso il viaggio e il confronto (cfr. Remotti 2009). Montaigne può quindi venire in aiuto per comprendere come l'allontanamento dalla propria cultura può determinare benefici, grazie a una maggiore lucidità che porta a capire meglio se stessi e l'Altro. Lo studio letterario dovrà quindi avvalersi di questo distacco, necessario per una più efficace comprensione delle opere:

Immersion in a single culture represents a mode of relatively direct engagement with it, aptly symbolized by efforts to acquire “near-native fluency” in the culture’s language. Reading and studying world literature, by contrast, is inherently a more detached mode of engagement; it enters into a different kind of dialogue with the work, not one involving identification or mastery but the discipline of distance and of difference. We encounter the work not at the heart of its source culture but in the field of force generated among works that may come from very different cultures and eras (Damrosch 2003, 300).

Come suggerisce Silvia Albertazzi, si potrà a questo punto considerare in modo differente anche i testi fondanti delle grandi culture occidentali – valga come esempio la Divina Commedia, con le sue commistioni linguistiche di latino, provenzale e volgare toscano e i suoi debiti verso la filosofia islamica – per potersi rendere conto delle loro componenti ibride e plurilinguistiche, nelle quali la varietà di registri rompe con un modello unitario e ‘canonico’: “Proprio questa inclusività, questa continua ibridazione, questa impurità, unite alla comune tematica dell’erranza, del viaggio e dell’esilio, hanno permesso a queste opere di divenire punti di riferimento per altre culture, classici al di là del tempo e dello spazio” (Albertazzi 2000, 19-20). Queste stesse peculiarità del meticcio linguistico e dell’erranza sul piano tematico sono d’altronde riproposte dalle letterature migranti. Secondo Albertazzi “studiarle – e includerle nei canoni ufficiali – significa prima di tutto aprire gli orizzonti della cultura, abolire steccati e frontiere,

²¹ Vedi il *Saggio della Consuetudine e del non cambiar facilmente una legge acquisita*, in Montaigne 2012, 190-221.

distruggere i ghetti creati dall'arroganza intellettuale occidentale" (*ibid.*). Ma è davvero possibile, e utile, inserire queste nuove poetiche nei canoni ufficiali?

Per farlo, dovremmo innanzitutto domandarci se questi testi abbiano una qualche qualità letteraria. Ma inevitabilmente seguirebbero diverse altre domande: avrebbe un senso scegliere alcune opere usando il 'criterio' della qualità letteraria? Ma soprattutto, cosa significa, oggi, qualità letteraria? Secondo diversi critici²² dare un giudizio esclusivamente estetico rischierebbe di pregiudicare una comprensione lucida del fenomeno. Operare una distinzione manichea tra ciò che si pensa sia letteratura e ciò che invece non lo è impedirebbe l'intelligenza di queste modalità letterarie e renderebbe d'altronde d'obbligo la riproposizione dell'annosa questione: "che cos'è la letteratura?". L'immagine del letterario che emerge dalle 'nuove' poetiche modifica di fatto la letteratura stessa. Ma come cambia l'*idea* di letteratura?

Fare una tale distinzione significherebbe, inoltre, incasellare questi testi in determinate categorie o generi letterari, il che difficilmente sarebbe consentito dalla loro eterogeneità di provenienza, lingua, cultura e poetica. Prendendo come esempio il genere europeo e occidentale per eccellenza, il romanzo, si potrà notare come nelle mani degli autori migranti questo ne esca trasformato: se infatti nei paesi d'origine il romanzo è poco frequentato, in conseguenza del fenomeno migratorio questo genere acquisisce una rinnovata originalità grazie all'adattamento di modi e strutture del racconto orale e della lirica autoctona.

Privo di canoni, cangiante, fluido, il romanzo postcoloniale fa proprie le tecniche postmoderne del pastiche, dell'ibridismo, della contaminazione e dell'intertestualità per approdare a una narrazione che esprime e rappresenta una molteplicità di discorsi espressivi. Pertanto, di fronte alla narrativa postcoloniale non ha più senso parlare del genere "romanzo": il romanzo riunisce in sé tutti i generi, o meglio, tutti i generi si confondono in esso. La scrittura postcoloniale è, all'ennesima potenza, scrittura del palinsesto (Albertazzi 2000, 111).

Far dunque rientrare all'interno di un genere 'canonizzato' in senso occidentale forme poetiche prodotte da culture differenti, e variamente rielaborate, non è la giusta via. Gli autori migranti, se da una parte si appropriano del canone occidentale, dall'altra lo ripensano e decostruiscono, ponendone in discussione i criteri estetici e ideologici. Si pensi alla scrittura hajdariana: il suono a volte tagliente e l'andamento ritmico tipico dei canti popolari albanesi fanno sì che la sua poesia, seppure rientri nei paradigmi della nostra tradizione letteraria, non rispetti quei 'canoni' musicali tipicamente occidentali. La lingua albanese, sonora e monotona, porta con sé un forte senso di tragicità che il poeta si sforza di mantenere intatto nella scrittura italiana, conferendole quindi un ritmo lento, quasi immobile, ma allo stesso tempo vibrante ed energico. L'individualità

²² A questo proposito confronta Parati 1995, 4 e Sinopoli 2006, 95. Contrario a questa tendenza Fracassa 2012, 148-50.

lirica che si esprime nel cantare la lontananza, contrassegno di una poesia spiccatamente moderna, è solo il preludio della dimensione epica e sociale nella quale si muovono i suoi versi: una commistione di generi e stili, di *fiction* e *non fiction*, che deve necessariamente spingere a una riflessione metacritica, volta alla riconfigurazione epistemologica di un canone aperto e permeabile. Le sferzate politiche, l'uso di una lingua mista, i temi dell'esilio e dello straniero, classici e contemporanei al tempo stesso, insieme alla rivisitazione di miti e leggende antiche, danno vita a un'opera 'contaminata', in cui la commistione non è solo di generi o di stili, ma anche di universi culturali e linguistici. Sono questi gli elementi caratterizzanti di una poesia la cui identità non è legata a un territorio (ma non per questo sradicata) e non più determinata dalla lingua "unica e unitaria" (Bachtin 2001, 104), che comportano una difficile definizione dell'opera stessa, venuti a mancare gli stigmi della 'tradizione'.

Purtroppo, nonostante a partire dagli anni Novanta si sia sviluppato in Italia un certo dibattito sullo statuto della critica e sui fondamenti storicistici e idealisti che ne determinano le dinamiche di inclusione/esclusione, non sembrano essere avvenuti effetti duraturi e concreti in grado di rivedere gli studi letterari (Di Gesù 2005). Intanto, oltreoceano, le battaglie per dare voce alla produzione artistica delle 'minoranze' hanno sortito effetti profondi, e non solo a livello sociale, ma anche negli ambienti accademici dove i *cultural studies* e i *postcolonial studies* hanno concretato l'esistenza di una molteplicità di canoni, fluidi e costantemente *in fieri*. La pluralità di modelli culturali e la conseguente impossibilità di definire il bello come ciò che piace universalmente, condiviso da tutti, dovrebbe indurre la critica a riflettere temporaneamente su se stessa, anche in considerazione – come suggerisce Remo Ceserani – della nuova epoca in cui viviamo,

[...] caratterizzata da una tendenza [...] ad abbandonare concezioni totalizzanti, poetiche coerenti, stili unitari e a cercare invece le operazioni di innesto e ibridazione dei modelli culturali, il meticcio delle poetiche, la mescolanza e la sovrapposizione degli stili. Questo, a mio avviso, ci costringerà, nelle nostre operazioni interpretative e storiografiche, ad abbandonare l'abitudine, abbastanza comoda per noi, di ragionare per scuole, per tendenze o per tradizioni stilistiche (Ceserani 2001, 211).

Per condurre un'analisi efficace, a fronte di un contesto interculturale e interstilistico nel quale le logiche della critica al testo vengono ridisegnate, sarebbe forse preferibile rifiutare l'idea di ricercare una più o meno vaga "letterarietà" dell'opera? Probabilmente sarebbe d'aiuto riflettere sull'impossibilità di applicare alla letteratura contemporanea mondiale le categorie mentali e i 'giudizi di valore' validi nelle epoche passate, e attivare un'analisi e una rilettura libere da condizionamenti ideologici pregressi ma consapevole delle diversità storico-culturali.

Essa [l'indagine] riguarda non solo un "tema" ma una poetica, un progetto cioè di vita e di letteratura molto più elaborato, che va articolato attraverso l'analisi dei testi che si presentano come

un laboratorio di trasformazione dell'identità monoculturale in una identità interculturale e/o creola, la quale traduce e mette in gioco due o più culture diverse fra loro (Sinopoli 2006, 103).

Struttura sociale e culturale, pur se di notevole importanza per la creazione dell'idea stessa di letteratura, il canone non ha una stabilità fissa ma diviene volta per volta oggetto dei mutamenti del gusto. I suoi fondamenti sono costruiti su criteri spesso ambigui, determinati da una non sempre ben identificata 'letterarietà' del testo, avulsa da una precisa *analisi* del contesto storico e sociale in cui esso è originato, ma, allo stesso tempo, *prodotto* di una certa società e momento storico.

Appare quindi chiaro che il processo di canonizzazione di un'opera letteraria non è trasparente, ma certamente l'opera canonizzata ha delle caratteristiche che corrispondono alle necessità di chi ha contribuito a formarla, rispecchiandone l'identità, i valori etici e politici, le finalità educative, l'idea del ruolo della letteratura stessa. Accanto ai criteri estetici, il contesto ha quindi un peso determinante nella selezione dei testi che faranno parte del canone (Neri 2002, 209).

E tuttavia, è probabilmente grazie a – e *a causa di* – questa soggettività e arbitrarietà nella scelta delle regole del canone e dei suoi capolavori che le motivazioni alla base dei criteri di inclusione e di esclusione possono essere ripensate e decostruite. La letteratura migrante non *parte da* o *arriva a* ma fluisce *attraverso* i mondi e le sue zone di confine. In un contesto plurale come quello odierno i concetti di cultura e identità perdono il carattere di immobilità derivante dagli studi delle scienze sociali classiche, e la letteratura, di conseguenza, si mostra non più determinabile dalle nozioni di “nazionalità” e “canone”.

Dunque, tali riscontri testuali permettono di affermare l'esistenza di una generale tendenza nella “letteratura degli italiani” tesa a ridefinire sì lo spazio della narrazione, ma anche a proporre una nuova etica che fa dell'essere “tra le culture” un punto di forza in grado di mettere in discussione il canone occidentale e conferire al discorso letterario un nuovo impatto, anche di carattere politico-culturale (Venturini 2010, 109).

Attraverso la contaminazione linguistica e la riflessione identitaria queste nuove poetiche diventano espressione di una rinnovata *letteratura mondiale*, spingendo alla riformulazione del canone occidentale e del concetto stesso di letteratura all'insegna dell'ibridismo e della nomadicità.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTAZZI, S. 2000. *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci editore.
APPADURAI, A. 2001. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Roma: Meltemi.
ARIA, M. 2007. *Cercando nel vuoto. La memoria perduta e ritrovata in Polinesia Francese*. Pisa: Pacini.

- BACHTIN, M. 2001. *Estetica e Romanzo*. Torino: Einaudi.
- BENAT TACHOT, L. e GRUZINSKI, S. 2001. *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*. Paris: Presses universitaires de Marne-la-Vallée.
- BERNHEIMER, C. 1997. “La letteratura comparata alle soglie del nuovo secolo”. In *Manuale storico di letteratura comparata*. A cura di A. Gnisci e F. Sinopoli. Roma: Meltemi.
- BHABHA, H. K. (a cura di). 1997. *Nazione e Narrazione*. Roma: Meltemi.
- . 2001. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi.
- BURNS, J. 2010. “Language and Its Alternatives in Italophone Migrant Writing”. In *National Belongings: Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*. A cura di J. Andall e D. Duncan. Oxford-Bern: Peter Lang.
- CAMILOTTI, S. 2006. “L’editoria italiana della letteratura della migrazione”. In *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. A cura di A. Gnisci. Troina (EN): Città Aperta Edizioni.
- CESERANI, Remo et al. 2001. “Il canone del moderno: il Novecento letterario”. In *Un canone per il terzo millennio*. A cura di U. M. Olivieri. Milano: Bruno Mondadori.
- CLIFFORD, J. 1999. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- COMBERIATI, D. 2007. “Le molte voci del ‘soggetto nomade’”. *Le Reti di Dedalus*.
- . 2010. *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bruxelles: Peter Lang.
- DAMROSCH, D. 2003. *What Is World Literature?*. Princeton: Princeton University Press.
- DI GESÙ, M. 2005. *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*. Milano: F. Angeli.
- DI GIANVITO, S. 2015. *In balia delle dimore ignote. La poesia di Gëzim Hajdari*. Nardò: Besa Editrice.
- FAVOLE, A. 2010. *Oceania: isole di creatività culturale*. Roma-Bari: Laterza.
- FRACASSA, U. 2012. *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- GAZZONI, A. (a cura di). 2010. *Poesia dell’esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*. Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- GLISSANT, É. 1998. *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi.
- GNISCI, A. 2003. “Il rovescio del gioco”. In *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*. A cura di A. Gnisci. Roma: Meltemi.
- . 2003. “La letteratura italiana della migrazione”. In *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*. A cura di A. Gnisci. Roma: Meltemi.
- . 2010. “Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura mondiale nel 2010?”. In A. GNISCI, F. SINOPOLI, N. MOLL. *La letteratura del mondo nel XXI secolo*. Milano: Bruno Mondadori.
- GNISCI, A., SINOPOLI, F., MOLL, N. 2010. *La letteratura del mondo nel XXI secolo*. Milano: Bruno Mondadori.
- HAJDARI, G. 2005. *Poema dell’esilio*. Santarcangelo di Romagna: Fara Editore.
- . 2015. *Delta del tuo fiume*. Roma: Edizioni Ensemble.
- KOLIQI, E. (a cura di). 1986. *Poesia popolare albanese*. Firenze: Sansoni.
- KUTELI, M. (a cura di). 1993. *Fiabe e leggende albanesi*. Milano: Rusconi Libri.

- LOMBARDI-DIOP, C., ROMEO, C. (a cura di). 2014. *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier Università.
- LUPERINI, R. 1998. "Introduzione. Due nozioni di canone". *Allegoria* 29-30.
- MATTEI, A. 2014. *La besa violata. Eresia e vivificazione nell'opera di Gëzim Hajdari*. Roma: Edizioni Ensemble.
- MONTAIGNE, M. de. 2012. *Saggi*, Milano: Bompiani.
- MORACE, R. 2012. *Letteratura-mondo italiana*. Pisa: Edizioni ETS.
- MORETTI, F. 2000. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1.
- . 2003. "More Conjectures". *New Left Review* 20.
- . 2005. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi.
- NERI, F. 2002. "Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione". In *Letteratura comparata*. A cura di A. Gnisci. Milano: Paravia-Bruno Mondadori.
- OLIVIERI, U. M. (a cura di). 2001. *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. Milano: Bruno Mondadori.
- PARATI, G. 1995. "Italophone voices". *Studi d'Italianistica nell'Africa australe. Italian Studies in Southern Africa* 8/2.
- PETROTTA, G. 2003. *Studi di storia della letteratura albanese*. Palermo: A.C. Mirror.
- PRADEAU, C., SAMOYAUULT, T. (a cura di). 2005. *Où est la littérature mondiale?*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- PRENDERGAST, C. (a cura di). 2004. *Debating World Literature*, London: Verso.
- REMOTTI, F. 2009. *Noi primitivi. Lo specchio dell'antropologia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- SCHIRÒ, G. 1959. *Storia della letteratura albanese*. Milano: Nuova Accademia Editrice.
- SINOPOLI, F. 2006. "La critica sulla letteratura della migrazione". In *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. A cura di A. Gnisci. Troina (EN): Città Aperta Edizioni.
- . 2010. "Poetica della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico". In *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*. A cura di A. Gazzoni. Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- TADDEO, R. 2006. *Letteratura nascente*. Milano: Raccolto Edizioni.
- . 2014. *Letteratura nascente*. (Autoproduzione digitale).
- VENTURINI, M. 2010. *Controcànone. Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana*. Roma: Aracne Editrice.

ALBERTO MARTINENGO

LA RESPONSABILITÉ D'AGIR

L'anti-humanisme de Reiner Schürmann

Quand on décrit l'époque moderne par le triomphe de la subjectivité, on veut dire par là que, depuis Descartes au moins, mais plus profondément depuis Platon, la philosophie s'est méthodiquement informée de l'homme "en premier", et du reste, en rapport à lui. L'homme est l'origine théorique dont les objets reçoivent leur statut d'objectivité.¹

Le problème de la subjectivité et de son « fondement infondé » apparaît, dans les œuvres de Reiner Schürmann, dans un contexte de matrice clairement heideggérienne. Dérivant d'un cadre, au demeurant, assez classique, celui de la polémique entre Martin Heidegger et l'existentialisme de matrice « humaniste », la contribution de Schürmann se caractérise cependant par la radicalité avec laquelle la polémique contre le substantialisme se conjugue aux retombées pratico-politiques que l'option nettement anti-humaniste comporte. Cette spécificité, en particulier pour les implications que Schürmann choisit de mettre en relief, est, en quelque sorte, unique dans le cadre de l'« histoire des effets » de Heidegger.

La connotation radicalement anti-humaniste de la lecture de Schürmann va de pair avec un choix préliminaire de nature historiographique, propre aux façons dont la pensée de Heidegger est habituellement interprétée et organisée en phases. Contrairement à une approche purement chronologique – qui va de l'analytique existentielle à la *Kehre*, pour ensuite aboutir aux textes de la maturité d'Heidegger – Schürmann choisit de procéder, pour ainsi dire, à l'envers : un parcours qui part donc des œuvres les plus tardives pour remonter aux premières, et en particulier à *Être et temps* (1927). Comme chacun sait, ce renversement permet à Schürmann de mettre en valeur de façon encore plus claire le rôle stratégique de la *Kehre* ; et permet néanmoins,

¹ Schürmann 1982, 62-63.

sans pour cela contraindre à des interprétations hasardeuses, une lecture cohérente de la réflexion heideggérienne.

Fin de l'histoire, fin de l'homme ?

Ce choix de nature méthodologique est fondamental et constitue aussi la prémisse pour expliquer la connexion dont il est question ici, c'est-à-dire l'étroite dépendance entre l'option anti-humaniste de Schürmann et les implications politiques qui en dérivent. Mais il est nécessaire de procéder dans l'ordre, en partant justement des questions de nature historiographiques. Si en effet, d'une part, il est clair pour Schürmann que « d'un bout à l'autre de ses textes, l'affaire propre de la pensée de Heidegger demeure la même : comprendre 'l'être' phénoménologiquement, comme présence et à partir des modalités multiples qu'ont les étants d'ainsi se 'rendre denses', de faire texte ou poème », il est, d'autre part, tout aussi clair que cette constante se présentera avec toutes ses conséquences relativement plus tard dans le parcours de Heidegger.² C'est le thème central du *Principe d'anarchie* (1982) : à la base de la pensée de Heidegger il existe une sorte « d'invariant phénoménologique » – dans la perspective ouverte par le § 7 d'*Être et temps*, une phénoménologie donc très différente de celle de Husserl – mais ce fil rouge revêt, au fur et à mesure, des connotations diverses et plus inclusives, tout au long du parcours heideggérien en l'espèce de la *Kehre*, en particulier à partir de la notion d'*Ereignis*. Le point est justement à ce niveau : la spécificité de la lecture de Schürmann réside entièrement dans l'accent mis sur la notion d'*Ereignis* ; un accent qui, dans une perspective trop strictement monopolisée par l'analytique existentielle, risquerait – comme cela a, de fait, été le cas dans la réception d'Heidegger – de ne pas être facilement reconnaissable.

Il est important de préciser dès à présent que, dans ce contexte, il n'est pas correct de parler, pour Schürmann, d'un choix de nature philologique, comme s'il s'agissait de définir une approche plus authentique et plus fidèle permettant d'accéder à la pensée heideggérienne. Lire Heidegger à partir de la fin, plutôt que du début, résulte au contraire d'une décision théorique bien précise. L'importance donnée à la réflexion sur l'histoire de l'être et – plus encore – à la notion d'*événement* modifie entièrement l'horizon du discours de Heidegger, en un sens que *Le principe d'anarchie* se charge de préciser : dans cette perspective, pour Schürmann, considérer l'événement comme « la pointe de la problématique qui n'a cessé de mouvoir le parcours heideggérien » signifie surtout « saisir la présence comme grosse d'une force de plurification, de dissolution ».³

En des termes beaucoup plus simples mais probablement tout aussi efficaces, le sens de la lecture que Schürmann fait de Heidegger est le suivant : accentuer la centralité de

² Schürmann 1982, 22.

³ Schürmann 1982, 22.

la notion d'événement signifie passer d'une définition purement négative de la fin de la métaphysique à une reformulation positive, qui radicalise la fonction libératrice liée à l'opération théorique de Heidegger. C'est en ce point que se manifeste l'originalité de la prospective de Schürmann, au sein de l'histoire de la réception de Heidegger dans le débat philosophique de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle : une lecture qui pourrait être définie essentiellement *de gauche*, pour employer un binôme qui a eu un certain succès dans les années 70 et 80. Or, qu'implique cette lecture d'Heidegger de gauche, dans la perspective de Schürmann ? Elle implique surtout un dédoublement du rôle de la philosophie, qui est sûrement central chez de nombreux auteurs du XX^{ème} siècle, mais qui revêt ici une connotation toute particulière. Il s'agit de la distinction entre deux façons diverses d'entendre (ou de pratiquer) le dépassement de la métaphysique : l'un connoté d'une approche généalogique et l'autre plus strictement phénoménologique, dans le sens entendu ci-dessus. La généalogie est le point de vue sur l'être et ses structures, qui remonte du cadre de la simple présence à celui des structures historiques qui la déterminent : celles que Schürmann désigne comme *origines* de l'histoire, au pluriel. Et ces origines ne sont autres que les modalités suivant lesquelles une constellation spécifique de l'être se génère. Mais cette distinction entre les étants et les modalités époquales de leur présence serait encore largement métaphysique, si chaque dispositif époqual n'avait pas, en réalité, sa propre *origine* (au singulier) dans l'être qui émerge à partir du néant, selon le sens que Heidegger attribue à l'étymon grec du terme « phénomène ». C'est exactement la modalité dont la déconstruction de la métaphysique occidentale opère de façon concrète dans l'analyse de Schürmann : il s'agit de la tentative, en premier lieu, de montrer quel est le principe époqual qui fonde une « économie de la présence » déterminée et, en second lieu, de penser ce principe époqual comme l'une des modalités de l'événement, l'une des façons dont l'événement « se rend dense » à l'intérieur d'une certaine économie de la présence.

C'est le modèle que Schürmann développe jusqu'à l'extrême dans *Des hégémonies brisées* (1996), en remontant ce qu'il définit comme les trois époques de l'histoire de la métaphysique occidentale : la métaphysique grecque de l'Un, l'époque latine de la nature et l'hégémonie moderne de la conscience. Mais l'élément le plus important de son discours est déjà clairement abordé dans *Le principe d'anarchie*. Il s'agit précisément du lien qui s'instaure entre la déconstruction de la métaphysique occidentale et l'anti-humanisme, dans le sens de l'abandon d'un certain concept d'homme. Une triade de la philosophie contemporaine entre ici en jeu, se substituant à la triade la plus classique des maîtres du soupçon (Marx, Nietzsche et Freud). Pour Schürmann, les trois maîtres de l'anti-humanisme sont évidemment Marx, Nietzsche et Heidegger. Leur centralité, pour la stratégie argumentative du *Principe d'anarchie* est claire : il est en effet évident que « le référent congédié dans chacun de ces trois cas est l'homme, en tant que posé au centre des étants » ; mais accomplir cette opération signifie, à tous les effets,

anticiper « une constellation de la présence où un tel centre [fait] entièrement défaut : expérience de *déshumanisation* ». ⁴ C'est là le véritable cœur du problème. Et c'est un point que Schürmann affronte de manière analytique, en reconstruisant le long parcours du concept d'anti-humanisme dans la tradition marxiste (il pense en particulier à Louis Althusser), chez Nietzsche (surtout dans le personnage de Zarathoustra), et justement chez Heidegger (à partir de la *Lettre sur l'humanisme*, 1947).

Or, sur la base de ces antécédents – et partiellement aussi en contraposition avec ceux-ci – l'élément le plus significatif dans la critique de Schürmann dérive du fait qu'il ne s'agit pas du tout d'une critique portant sur le concept d'homme – comme si la notion de humain était rejetée car inadéquate ou impropre à décrire la réalité de la subjectivité. Au contraire, il s'agit d'une contestation à partir des conséquences que cette notion produit de fait dans la philosophie moderne : c'est-à-dire une critique sur la façon dont le concept d'humain devient le principe qui fonde une époque. La différence peut sembler ténue, mais est, en réalité, décisive. C'est par exemple le cas, toujours dans la perspective de Schürmann, de la critique de Louis Althusser à l'anthropologie idéaliste : une critique qui n'est évidemment pas une fin en soi, mais se définit à travers la tentative de dépasser les représentations centrées sur la dimension époquale de l'homme. Et c'est un refus qui, en conclusion, est mené – chez Althusser – dans un autre but : l'identification de l'histoire comme un processus sans sujet. ⁵

Voici le sens radicalement époquale de la lecture que Schürmann fait de l'histoire de la métaphysique. La métaphysique n'est, en aucun sens, une histoire de concepts plus ou moins appropriés à la description de la réalité, mais bien une succession de principes fondateurs qui déterminent une époque, c'est-à-dire des principes capables de construire une constellation de « choses, paroles et actions » qui est en vigueur durant une période donnée. Et si le concept de subjectivité a un rôle prépondérant dans cette histoire, il est clair que n'importe quelle rupture avec la métaphysique ne peut faire abstraction d'une rupture analogue avec ce qui, en elle, est « saisi en premier », avec « son *primum captum* », « son principe ». ⁶

La praxis après la fin de la métaphysique

Cette lecture de l'anti-humanisme et de l'époqualité de l'être ne pose pas de gros problèmes et est somme toute évidente, au moins pour cette ensemble d'auteurs auquel Reiner Schürmann également fait référence. La radicalité de la perspective de Schürmann réside, au contraire, dans l'insistance sur le principe selon lequel « une

⁴ Schürmann 1982, 57.

⁵ Schürmann 1987, 47.

⁶ Schürmann 1982, 62.

époque n'est pas une ère, mais l'auto-instauration d'une ère ».⁷ Cette affirmation doit absolument être prise à la lettre, surtout dans le sens subjectif du génitif dans l'expression « auto-instauration d'une ère » : l'époque est une période qui s'auto-génère ; et tout ce qui se pense, se fait et se dit dans ce contexte déterminé résulte – dans la perspective de l'anti-humanisme de Schürmann – complètement gouverné par le principe qui fonde l'époque même, et non par les sujets qui y opèrent.

Ces aspects étant précisés, il reste encore un pas à faire ; et c'est d'ailleurs le plus important, car c'est celui qui permet de préciser davantage la spécificité du discours de Schürmann, au sein du débat de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, autant que dans le cadre de la réception de Heidegger. Schürmann est en effet l'auteur qui, avec quelques rares autres (Hannah Arendt avant tous),⁸ a insisté avec le plus de force pour une lecture radicalement politique (ou éthico-politique) de la pensée de Heidegger : une lecture qui ne soit pas simplement l'application d'un modèle prédéterminé (celui de l'analytique existentielle et de l'authenticité) au domaine des philosophies secondes ; et qui ne se réduise pas non plus – ceci est important – à une réécriture philosophique de ses événements biographiques.⁹

Dans la perspective de Schürmann, il existe donc enfin une nette priorité de la dimension pratique, permettant de lire la question de l'anti-humanisme ou, pour le dire en des termes plus franchement heideggériens, du dépassement de la métaphysique. Il est en effet manifeste que les prémisses de Schürmann l'empêchent de penser le politique selon le modèle aristotélicien de la philosophie première et des philosophies secondes. Et il s'agit d'une considération que *Le principe d'anarchie* formalise en parlant d'un véritable « *a priori* pratique »,¹⁰ comme une dimension à partir de laquelle la même problématique de la fin de la métaphysique est présentée sous un nouveau jour.

Naturellement, il est important de souligner qu'avant toute connotation liée à une doctrine morale ou politique, le *pratique* est pour Schürmann – en cela vraiment redevable à Hannah Arendt – la dimension structurelle de l'agir (n'oublions pas que le sous-titre de la première édition du *Principe d'anarchie* est *La question de l'agir*). Et cette connotation est parfaitement cohérente avec la nécessité de penser une rupture avec la métaphysique qui rompt, à son tour, avec l'identification aristotélicienne d'une

⁷ Schürmann 1982, 70.

⁸ La référence fondamentale est son livre sur la *Condition de l'homme moderne* (1961).

⁹ Cf. par ex. les débats allemands sur la réhabilitation de la philosophie pratique (M. Riedel [éd.], *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, 1972-1974) et les réflexions sur le rôle de la *praxis* à la fin de la modernité (R. Bernstein, *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*, 1992). La publication des *Cahiers noirs* a apporté un nouvel éclairage sur les questions éthico-politiques de la pensée de Heidegger : cf. par ex. P. Trawny, *Heidegger et l'antisémitisme. Sur les « Cahiers noirs »*, 2014, et D. Di Cesare, *Heidegger, les Juifs, la Shoah. Les « Cahiers noirs »*, 2016.

¹⁰ Schürmann 1982, 281-98.

philosophie première, qui fonde et innerve d'elle-même les propres cadres d'application secondaire.

Mais – pourrait-on se demander – si la priorité du pratique est essentiellement la libération du domaine de l'action de tout critère de dépendance par rapport à une philosophie première, pourquoi une priorité de la *praxis* et non, par exemple, de l'esthétique, du religieux ou de n'importe quel autre champ traditionnellement considéré comme « second » ? Au sein du modèle de Schürmann, la réponse est foncièrement double. La première réponse est de nature, pour ainsi dire, descriptive et ne pose pas de problème particulier ; au contraire, il s'agit presque d'un présupposé de l'analyse de Schürmann. Le champ du pratique (et en particulier le domaine représenté par le politique) – d'après *Le principe d'anarchie* – est, en effet, le champ dans lequel une constellation donnée de « choses, actions et mots » se manifeste avec la plus grande clarté : « Dans le politique, dirons nous, la force d'un principe réunit pour un temps et selon un ordre passager tout ce qui est présent ».¹¹

Il s'agit bien entendu d'une thèse qui fait écho à l'affirmation heideggérienne sur le geste qui fonde une cité, comme l'un des lieux au sein desquels s'articule une expérience authentique de vérité.¹² Mais la nature de ce présupposé et sa légitimité se précisent à partir du second niveau, plus décisif, auquel se pose le problème de la priorité du pratique, qui est d'ailleurs le point d'arrivée du *Principe d'anarchie* et la constante sous-jacente de tout le parcours de Schürmann. La rupture du modèle aristotélien de la philosophie première et des philosophies secondes ne libère pas seulement la sphère de l'agir de toute relation de dépendance entre la *praxis* et la *theoria*, mais – pour l'exprimer le plus synthétiquement possible – elle *renverse* ce rapport, faisant de l'agir la condition même du penser.

C'est là l'élément qui marque la spécificité de la lecture de Schürmann, par rapport au problème du dépassement (ou de l'assomption-appropriation) de l'humanisme. Pour Schürmann, il s'agit donc de comprendre « ce qui advient du vieux problème de l'unité entre penser et agir, une fois que “penser” ne signifie plus : s'assurer un fondement rationnel sur lequel poser l'ensemble du savoir et du pouvoir, et que “agir” ne signifie plus : conformer ses entreprises quotidiennes, publiques et privées, au fondement ainsi établi ».¹³ La réponse est lourde de conséquences pour son modèle car elle jette un pont décisif entre la philosophie contemporaine (la tradition heideggérienne, en particulier) et la mystique rhénane de Maître Eckhart. L'idée selon laquelle le penser ne naît pas en conformité avec une objectivité déjà déterminée, mais sur la base d'une série de conditions extra-théoriques, de circonstances pratiques qui le rendent possible, appartient en effet à une longue tradition : une tradition peut-être

¹¹ Schürmann 1982, 52.

¹² La référence est naturellement à l'essai sur *L'origine de l'oeuvre d'art* (1935-'36) : cf. Heidegger 1962, 48.

¹³ Schürmann 1982, 11.

souterraine, mais qui est tout aussi antique que la métaphysique de l'objectivité et dont l'expression la plus éloquente est justement contenue dans les *Sermons allemands* de Maître Eckhart.

C'est la thèse que Schürmann argumente avec beaucoup de détails dans son commentaire sur Eckhart, *Maître Eckhart ou la joie errante* (1972), et qui aurait constitué le point de départ du discours sur l'anti-humanisme. L'objectif de *Maître Eckhart ou la joie errante* est de présenter les raisons de la rupture que Maître Eckhart entame par rapport à la métaphysique classique de l'*analogia entis*. Et selon la thèse de Schürmann c'est une rupture qui ne naît pas du néant, mais s'impose à l'homme dans les termes d'une discipline particulière que nous définirions, en recourant à une catégorie délibérément anachronique, de discipline existentielle, une discipline qui touche à l'existence dans son intégralité. C'est le thème – fondamental dans les *Sermons allemands* – du détachement de l'âme des réalités contingentes et extérieures, afin d'accéder à la déité. Or, pour Schürmann il se trouve que le détachement – avant d'être la condition nécessaire pour accéder à une condition de grâce, c'est à dire à cet état qui fait coïncider le fond de l'âme avec le fond de Dieu – est la prémisse pour une compréhension différente de l'être : cette compréhension de l'être rompt avec la structure typique de l'*analogia entis*, dans la mesure où elle préfigure une anticipation de ce que l'on aurait ensuite défini, avec Heidegger, la compréhension événementielle.

La nature de cette anticipation pose évidemment une série de problèmes, d'un point de vue historiographique. Mais, en imaginant de considérer valide sa prémisse, ce qui ressort du parcours de *Maître Eckhart ou la joie errante* est justement le fait qu'il s'agit d'une analyse entièrement orientée, d'une part, vers l'explicitation de l'ontologie tacite mise en œuvre dans les *Sermons allemands* de Maître Eckhart, et, d'autre part, vers l'identification des présupposés existentiels qui sont à la base de cette rupture avec l'*analogia entis*. Ce modèle, que nous réduisons ici uniquement à ses principes essentiels, est exactement celui qui revient dans *Le principe d'anarchie*, non plus par rapport à Maître Eckhart mais à l'égard de Heidegger. Il n'est alors plus question du détachement et du fond de l'âme ; mais le schéma reste fondamentalement identique. En effet, ne devrions-nous pas dire que toute la stratégie argumentative de Heidegger – déjà tout à fait claire dans *Être et temps* (mais, sous divers aspects, dès les leçons sur la *Phänomenologie des religiösen Lebens*, 1918-1922) – consiste à montrer que « une modification pratique de l'existence » est la condition de son « intelligence 'philosophique' »?¹⁴ Toute la centralité du thème de l'authenticité, dans *Sein und Zeit*, s'explique enfin en ces termes : la récupération de la question de l'être ne pourra aboutir qu'à condition d'être précédée par ce que Heidegger nomme une modification existentielle. « Il ne sera possible de proprement répéter la question de l'être – écrit

¹⁴ Schürmann 1982, 284.

Schürmann – qu'à la condition d'exister authentiquement ». ¹⁵ Mais c'est encore davantage le schéma que Heidegger traduira bien plus tard par l'idée de *Gelassenheit*, qui est, en outre, le point de contact le plus étroit entre Heidegger et Maître Eckhart, également sous un aspect philologique.

Comme chez Maître Eckhart, le laisser-être – c'est la traduction la plus fidèle du terme « *Gelassenheit* », d'après Schürmann – est étroitement lié à la possibilité pour l'homme d'atteindre le fond de l'âme et d'accéder à une compréhension de l'être de nature événementielle, ainsi chez Heidegger l'authenticité, la *Gelassenheit* et l'anti-humanisme composent une triade solidaire permettant d'identifier les conditions (pratiques) dans lesquelles le dépassement de la métaphysique occidentale peut se réaliser. Mais c'est une triade dont le mot-clef est justement l'anti-humanisme. Ce qui implique la traduction de toutes les concessions humanistes du jeune Heidegger d'un point de vue exclusivement époqueale : une compréhension de l'être dont l'accès est précisément conditionné par le choix pratico-existential d'annuler le régime des principes. Et ce n'est pas un hasard que ce choix se présente également comme le dernier « acte » pouvant être attribué à la subjectivité en tant que telle : un acte qui déconstruit la compréhension métaphysique de l'être, mais en même temps donne accès à un monde dans lequel – à tous les effets – il n'y plus de place pour l'homme, comme individualité particulière. Cette reconnaissance interrompt la ligne qui caractérise la pensée occidentale « depuis Descartes au moins, mais plus profondément depuis Platon », ¹⁶ comme l'énonce le passage reporté en exergue. Mais il déplace le problème de l'humain vers un autre niveau : celui de sa (possible) resémantisation dans une perspective radicalement anti-humaniste. Une réflexion complexe, que Schürmann n'aurait pas mener à terme, mais qui, dans sa perspective, comprend un point de référence incontournable dans la notion heideggerienne de mortalité, c'est à dire cette dislocation qui fait simplement de l'homme une variable au sein de l'histoire époqueale.

BIBLIOGRAPHIE

ARENDDT, H. 1961. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.

BERNSTEIN, R. 1992. *The New Constellation : The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge, MA : MIT Press.

DI CESARE, D. 2016. *Heidegger, les Juifs, la Shoah. Les « Cahiers noirs »*. Paris : Seuil.

HEIDEGGER, M. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard.

—. 1992. *Être et temps*. Paris : Gallimard.

¹⁵ Schürmann 1982, 283.

¹⁶ Schürmann 1982, 63.

- . 2011. *Phénoménologie de la vie religieuse*. Paris : Gallimard.
- RIEDEL, M. (éd.) 1972-74. *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*. Freiburg : Rombach.
- SCHÜRMAN, R. 1972. *Maître Eckhart ou la joie errante*. Paris : Denoël.
- . 1982. *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*. Paris : Éditions du Seuil.
- . 1987. *Heidegger on Being and Acting. From Principles to Anarchy*. Bloomington : Indiana University Press.
- . 1996. *Des hégémonies brisées*. Mauvezin : Trans-Europ-Repress.
- TRAWNY, P. 2014. *Heidegger et l'antisémitisme. Sur les « Cahiers noirs »*. Paris : Seuil.

LETTURE

OLAF BREIDBACH

DAS ICH ALS GEGENWELT*Anmerkungen zur Dichtung JEAN PAULS*

ABSTRACT Jean Paul's style of writing is both multifarious and self-reflexive in its being crowded with authorial critical comments and metaliterary digressions, which, according to this essay, aim at portraying a fragmented and complex subject who has by now lost any empathic and "romantic" connection with nature. Starting from a survey of the cultural and philosophical background of Jean Paul's formative years, this essay delves into the themes of the shattered idyll and the ambiguous relationship between the "I" and the "other" by analysing the main characters of two short narratives, *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* and *Leben des Quintus Fixlein*.

Poetischer Schein ist spiel der Vorstellungen und
Spiel ist Schein von Handlungen
(Fragment, Athenäum).

I.

Aufgewachsen in Wunsiedel und Hof – un damit fernab von Jena oder Weimar – entspricht der späterhin so erfolgreiche JEAN PAUL RICHTER in seinem Lebenslauf keineswegs der Gradlinigkeit, die man so gerne bemüht ist, im Nachhinein in das Schicksal eines deutschen Genius zu flechten. Er gleicht einem Hieronymus im Gehäuse, der – erst spät erwachend – alles und jedes mit seinen Anmerkungen überzieht und bekrittelt, um sich dann letztthin doch weiter auf sich selbst zurückzuziehen.

Liebevoll und ironisch zeichnet er in seinen Schriften das Bild selbstzufrieden urteilender Weltweisheit kleinstbürgerlicher Provenienz. In dieses Bild seiner Schriften wie seines Lebens fügt es sich denn auch nahtlos, in ihm jenen Dichter zu sehen, der – wie BÖRNE schreibt – allein „im Kampf für die Freiheit des Fühlens steht“ (1).

JEAN PAULS Denken – soweit es sich in seinem Stil niederschlägt – gilt solcher Interpretation dann allerdings eher als apokryph. Verständlich wird ihr dies allein im Blick auf die Biographie des ärmlichen, anfangs zurückgesetzten Dilettanten ‚JEAN PAUL RICHTER‘ (2). Zunächst außerhalb aller Kreise der Arrivierten habe er nur

schwer zur Freiheit selbstgewisser Formulierungen gefunden, sondern sich vielmehr – verunsichert wie er war – in allen Schriften seinen fortwährenden Selbstbeweis geführt, sich enzyklopädisch über alles verbreitet und, eben so, beflissen seine Eignung zu all diesem bekundet.

Solcher Interpretation verharmlost sich das Sprachcapriccio JEAN PAULS zum Konglomerat NICOLAI'scher Archivierungsstrenge (3). Das Klischee einer nur hier und da zu nuancierenden Schäferromantik – eine Flucht in die Idylle eines nun allerdings eben nicht selbstgewissen, aber immerhin noch selbst zu vergewissernden Daseins – scheint Werk und Biographie direkt miteinander zu vermitteln. Die Kanten und Schrullen des JEAN PAUL'schen Stils wären somit im Verweis auf seine Lebensgeschichte geglättet, ihre ‚Exotik‘ entschuldigt. Gerade dies waren bis in die moderne Literaturrezeption hinein denn auch die Momente, die Unausgeglichenheit JEAN PAUL'scher Dichtung zu erklären schienen: und eben hierin fiel diese gegenüber der Klassik wie der Frühromantik unter das Verdikt einer eher zeitverhaftet zu verstehenden, in ihrem Typ modischen Literatur. Für uns sind die mehr agglutinierten als komponierten Satzfolgen aus JEAN PAULS Feder in ihren ausufernden Kommentierungen und Metakritiken passagenweise denn auch nahezu unverdaulich. Selbst sein Riesenwerk – Der Titan – zeugt von solch oft eklektisch, addierend anmutender Konzeption, die sich auch im Detail nicht fängt, sondern selbst hier ungesichert, unverfugt, erscheint. Das Einzelne zerfasert sich JEAN PAUL in einem Gefüge von Assoziationen, Anmerkungen und Rückspiegelungen, die sich in dem ihnen je Vorliegenden brechen, in diesem verschwimmen und hiermit dann letztlich selbst ihren Halt verlieren.

Das vordergründige Bild eines in sich versponnenen Privatgelehrten, der die Romantik der Rückbezüglichkeit einem Publikum unterbreitet, das von den Nachwehen der Werther-Rezeption ebenso bestimmt ist wie von den ersten Ansätzen einer Industrialisierung (4), hätte – um geschlossen zu wirken – den Stil JEAN PAUL's zu verleugnen. In dem Desperado seiner Stilistik bricht sich eine Umwelt, die in nichts Anderem fixiert scheint als in einem fortwährenden Rückbezug auf ein sie hin- und herwendendes Ich. Romantik in einer naiv, emotional gegründeten ‚Weltverbundenheit‘ kann in solchem Ansatz nicht mehr gefunden werden. Die Einheit ‚NATUR‘, in die sich beruhigt zu finden wäre, ist solchem Denken verloren.

II.

Betrachtet man unter diesem Aspekt eine der markantesten Figuren JEAN PAULS, das Schulmeisterlein Wutz, so scheint auch der Blick auf diese idyllisch anmutende, in vielem direkt als

Eigencharakteristik des Autors erscheinende Gestalt entsprechend irritiert (5). Auch Wutz ist die naiv empfundene Einheit von Welt und Ich verloren gegangen. Vordergründig ist dieser Exponent epochal individueller Gesinnung zwar mit sich

selbst im Reinen, wenn er für sich – im übrigen aus Geldnot – die Werke nicht nur der damaligen Literatur in Eigenfabrikation neu, d.h. ihm dann wirklich, entstehen läßt. Seine ausgreifende Persönlichkeit, sein Ich prägt sich ein All, das nur Manifestation seines Eigenen, Einzelnen ist (6).

Doch wie billig, im wahrsten Sinne des Wortes, ist die hierin zu findende Identität erkaufte, die zudem als Substrat solch totalen Schaffens auf den Jahreskatalog der Buchmesse zurückzugreifen hat. Seine unverhohlene Freude findet solches sich völlig in sich verbohrt findende Ich auch nicht in einern abstrakten Prinzip, dem bestirnten Himmel über mir oder etwa dem moralischen Gesetz in mir, sondern in dem simplen Recours auf die Behaglichkeit des sich in sich gründenden Alls: Im Nachvollzug der Kindheit. Fern jeder intellektuellen Anschauung, fern auch jedwedem Kontemplativen sinniert solcher Schulmeister -zur festgesetzten Stunde – über die Handlungen eines von ihm ausgewählten Tages seiner Kindheit (Leben Wutz, ebda). Angetan mit Schlafmütze und Nachtrock, umgeben mit seinem vormaligen und, wie sich zeigt, auch jetzigem Spielzeug wie auch sonstigen Insignien biedermeierlicher Genügsamkeit kreierte sich so ein Faust-Münchhausen, der – den Kreis als in sich ruhende Bewegung definierend – von vorneherein nur ruht.

Insoweit durchbricht sich auch jede Chronologie, die mit den ersten Schritten desjenigen, dessen Geschichte erzählt werden soll, zu beginnen hätte. Schon der Ansatz der Erzählung JEAN PAULS enträt einer entsprechend kontinuierlich ablaufende Erzählpraxis: „und schon außer dem Grabe schliefst du sanft. Jetzt aber...“ (7). Somit setzt sich schon in den ersten Sätzen die Idylle des Schulmeisterleins Wutz über sich selbst hinweg. Er ist nicht die personifizierte Illustration eines dann und dort so auftauchenden Stimmungsgefüges. Er ist nicht Facette der Realität, in ihm bindet sich die Vielfältigkeit des Realen in eine Einheit. Wenn auch im Sterben aufgelöst, ist diese Einheit doch letztthin nicht zerschellt. Der Erzähler verweist auf das in jenem Du gefangene Idyll als einem – wenn auch abgeschlossenen – Dokument solcher Einheit. So ist auch der Tod nur Teil der Einheit des Existenten. JEAN PAUL nennt „Leben und Sterben“ (Leben Wutz, 34) in einem Atem. Die in Wutz gefundene Einheit hat sich im Tod nicht erschöpft; sie ist nicht beschlossen, vielmehr führt sie uns in ein „Jetzt“ (ebda), das uns Wutz noch über seinen Tod hinaus als „Du“ anzusprechen erlaubt.

In dieser so persönlichen Fassung des Du, tritt uns aber keine wohlbekannte Person, deren Geschichte und deren Meinung entgegen. Im Gegenteil verbirgt sich hinter dem Du eine Person, die zunächst nichts als die Stimmungslage zu erkennen gibt, in die sie uns – als die Leser – über die Aussagen des Erzählers bindet. So verwischt sich das Du des Wutz in den ersten Zeilen in seiner Bestimmtheit, klammert sich – über eine Kopula „und“ an ein zweites Du, an uns – die Leser –, „meine Freunde“ (ebda). Diese – d.h. wir – zunächst noch unschlüssig in welche Ebene der Erzählung sie sich eingebunden finden, werden nun aber sehr rasch vom Erzähler an ihren Platz verwiesen. Er benennt einen Hörer, Christian, um den sich die anderen zu scharen

hätten. Einmal benannt, taucht dieser Christian aber wieder unter, so daß sich auch diese angedeutete Rahmenhandlung verliert, und so auch die zweite Erzählebene verläßt. Was bleibt, sind die Erzähler, wir und Wutz. Insofern finden sich drei Ebenen miteinander verwoben. Wir, als die Leser, werden in eine Situation integriert, in der der Erzähler Christian von Wutz zu erzählen sucht. Wutz selbst ist aber als Du schon mit den ersten Zeilen der Erzählung ebenfalls präsent. „Du machst mich gar nicht irre“ (ebda) – ist das hier notwendig Christian, ist es Wutz, oder bin dies ich – als der je „verfügbare“ Leser?

Entsprechend offen hebt nun die Erzählung der eigentlichen Geschichte an, die „Wutze“ (ebda), die nun in die historische Dimension gesetzt werden, benennen seine Familie, nicht ihn, das erste Du unserer Erzählung. Und selbst diese Familie wird nur sehr schemenhaft greifbar: „Seit der Schwedenzeit“ gibt ja keine exakte Terminierung sondern nur eine weit in die Erinnerung hinabreichende Tradition (ebda). Insofern findet sich auch in der Vergangenheit dies offen ungesicherte, in der Festlegung der Existenz der Typus der Wutze findet sich genau die Ungebundenheit, die uns im ersten Du dieser Erzählung, in Wutz, entgegentrat. Die Gegenwärtigkeit dieses Wutz ist nicht etwa eine nur spontane Laune der Natur, vielmehr sagt dieses unbestimmte „seit der Schwedenzeit“, daß jene Typik des Wutz – JEAN PAUL spricht von den „Wutzen“ nicht von der Familie Wutz – eine in unser Gedächtnis weit hineinreichende Tradition hat. Zugleich zeigt sich am Schulmeisterlein, daß dies über seinen Tod hinaus ein Du, ein Anzusprechendes bleibt. Der Wutz avanciert somit zu einem schon immer Präsenten, einer Grundtypik des Daseins, die nun auch erklärt, warum sich die Erzählebenen bei JEAN PAUL hier so stark verwischen. Wutz ist nun nicht nur ein Individuum, eine fortlaufend wieder zu findende Karikatur des Personalen; er ist integraler, ja integrierender Bestandteil des Daseins: „Der stille blaue Himmel eines Nachsommers ging nicht mit Gewölk, sondern mit Duft um dein Leben herum“ (ebda). Wutz ist integriert in das Naturgeschehen, ja die Natur nimmt Rücksicht auf ihn, macht ihn zum Du in dem in ihr wirkenden komplexen Gefüge. Wutz ist, wie die nächsten Zeilen sehr dramatisch ausmalen, ihr Gewächs und er war schon als Lebendiger so wie im Tod, und auch der Tod entseelte ihn nicht, denn „schon außer dem Grabe Schliefest du sanft“ (ebda).

Somit entkleiden schon die ersten Zeilen das vermeintliche Idyll, das ja auch schon der Titel als eine „Art Idylle“ auswies. Die gezeichnete Situation ist paradox. Der Einzelne ist weder ein Du, das über den Tod hinaus ansprechbar ist, noch ist er ein die Natur integrierendes Element. Mag er sich auch so fühlen, als sei sein Ich der Kumulationspunkt der ihn eben nur als Affizierendes begriffenen Realität. Indem JEAN PAUL diese Wertung des Daseins veräußerlicht, daß Ich – Wutz – aus seiner faktischen Realität löst, schafft er diese Paradoxie. Doch „lösen sieh“ diese Spätsommer der Gedankenwelt; das Innerliche veräußernd schafft er eine eben nicht faktische sondern personale Realität. Dies ist aber kein subjektiv, psychologisch zu erfassendes Chaos von Selbstbezügen.

Das Ich ist typisiert. Die so – in der „Typik der Wutze“ – gefundene Geschlossenheit der personalen Realität läßt sich vermitteln. Sie „kennt“ das Du, das so im Erfassen dieser Realität nicht nur zum Ansprechpartner, sondern zugleich auch zum Agens, zum Neu- und wiederbelebenden wird. Dies „Du“ setzt dann auch den Schulmeister Wutz ins Zeitlose, setzt ihn als das sich selbst gewisse Sein aus dem bloß faktischen, in die im eigentlichen personale Sphäre. Solcherart zeitlos ist Wutz immer bei sich selbst, auch in dem sanften Schlaf in einer ansonsten doch faktisch, kausal geordneten Welt. So müßte es uns überraschen, in ihm eine Entwicklung, eine Geschichte zu finden. Wesentlich aus sich selbst begriffen, ist er wesentlich eben aus sich. Insofern ist es denn auch durchaus nicht trivial, wenn der Erzähler – mit Blick auf seinen Helden – formuliert: „Schon in der Kindheit war er ein wenig kindisch“ (ebda). Verständlicher ist – bei diesem aus sich selbst lebenden Ich – seine Kontinuität, so daß JEAN PAUL ohne Bruch schon das Kind Wutz den Philosophen zuzuziehen vermag (ebda). Dies aus sich lebende Ich kennt keine gradlinige, sich am Äußeren festmachende Entwicklung, es kreist um sich und durchbricht somit schon in seiner Chronologie den Gang einer kausal verschalteten Geschichte: „Wir können leicht bei seinen älteren Jahren erfragen, wie der in seinen Flegeljahren war“ (ebda).

Das Ich führt sich selbst, und so ist es dann auch nicht weiter überraschend, daß es die Reiseberichte Cook's aus sich selbst zieht.

Doch ist dies in sich verhaftete Ich für JEAN FAUL nicht bloße Karikatur der Philosophie FICHTE'S, alles Sein aus seinem Bezug auf das Ich zu begreifen. JEAN PAUL exemplifiziert in seiner über das Individuum Wutz ausgreifenden Typisierung eine spezifisch humane-Dimension, die er eben „nicht bloß ironisch, kritisch zeichnet“. JEAN PAUL nimmt seinen Wutz – bei aller Ironisierung seiner schrullen sehr ernst. Fortlaufend verwischt er die Ebenen seiner Erzählung, stellt damit zunächst die bloß faktisch äußerliche Realität in Frage, hebt aber zugleich auch Wutz aus seiner Isolation. Durchdringt dies Du des Wutz alle Ebenen der Erzählung, wird er – als solch monadologische Existenz – mehr als bloße Staffage für ein sich belustigendes Publikum. Er spiegelt es selbst, wird selbst zum Wesen des Erzählers und des sich angesprochen fühlenden Lesers.

In dem Harmlosen des Wutz'schen Lebens scheint Romantik denn auch nur verzerrt aufzuscheinen. Die Tendenz der von JEAN PAUL getroffenen Charakterisierung ist zwar wohlwollend; doch wohlwollend bleibt sie allein in der Ironie mit der sie diese in sich gebrochene Existenz nachzeichnet und so die Beschaulichkeit SPITZWEG'scher Euphorie entzaubert. Thema ist JEAN PAUL in dieser Skizze solchen sich selbst Gewissen der Tod, in dem sich jede – auch die Wutz'sche Egozentrik – relativiert. Die Genügsamkeit des Ichs im Rückgang auf sich selbst fängt sich in diesem „höheren“ Geschehen in einer nun wieder akzeptablen Ebene auf. In Wutz zeigt sich da Ich im Tod bescheiden, bricht so die ironische Zeichnung seiner Person und erlaubt es dem Leser, sich mit ihr trotz aller Schrulligkeit doch letztthin zu identifizieren.

Dies läßt sich auch in Fortgang der Erzählung verfolgen. Je ernster JEAN PAUL Wutz nimmt, desto geringer wird die Distanz zwischen dem die Erzählung präsentierenden „Ich“ und Wutz, der ja schon in den ersten Zeilen mit „Du“ als Freund angedredet wurde. Zunächst noch im Hypothetischen verbleibend „es ist (!) mir, als ging ich mit dem Schulmeister zur Tür hinaus“ (Leben Wutz, 37) – verdichtet sich der Bezug zu Wutz zu einer immer fühlbareren persönlichen Nähe: „Ich bleib den ganzen Tag da“ (Leben Wutz, 39). Doch der Erzähler geht noch weiter; er verwischt die Grenze zwischen dem Ich und dem – wie ein Zustand – nunmehr in der dritten Person angesprochenen Wutz. Wird Wutz damit nicht zum Zustand dieses Ichs, das somit in seiner Essenz gar nicht mehr von Wutz verschieden ist – „Ich war allein in der Stube“ (ebda) -. Doch, diesen Gedanken andeutend nimmt ihn JEAN PAUL schon wieder zurück: „Ich hörte nichts als die Atmung des Kranken“ (ebda). Dennoch bleibt ein Bezug zwischen Wutz und dem Ich der Erzählung erhalten: „Als ich um 11 Uhr fortging, war mir die Erde gleichsam heilig und Tote schienen neben mir zu gehen“ (Leben Wutz, 41).

Begleitet wird der Erzähler aber nicht von Wutz, sondern von vielen, die ebenso wie Wutz gestorben sind. Löst sich die Typik des Wutz somit endgültig in einer Vielfalt, im Allgemeinen auf? „... und als ich das Leichenläuten seinetwegen hörte, ... , so fühlt ich unser aller Nichts“ (ebda).

Wutz wird Exemplum für den Leser; er personifiziert ein Extrem, doch macht er hierin etwas deutlich, das uns alle betrifft. So löst sich gegen Ende der Erzählung auch die Trennung der Ereignisschichten. Und allein diese Entzauberung des Dargestellten präsentiert die Moral auch des Wutz'schen Daseins: Dies Extrem sind wir, und „so fühlt ich unser aller Nichts“ (ebda). JEAN PAUL moralisiert nicht explizit, er deutet nur auf die Konsequenz seiner Perspektive: „und schwur, ein so unbedeutendes Leben zu verachten, zu verdienen und zu genießen (ebda). Parodiert er hier noch die Lebensalter, und die Weisheit des Lesers, die sich nur schwer – in Blick auf sich selbst bescheidet, so ist es ihm – JEAN PAUL doch bald „genug“ (ebda) den vielleicht selbst auf Cook'schen Reisen befangenden Leser zu stoßen – „es ist 12 Uhr, der Monatzeiger sprang auf einen neuen Tag und erinnert uns an den doppelten Schlaf, an den Schlaf der kurzen und an den Schlaf der langen Nacht ...“ (ebda).

III.

Die über sich weisende, in sich gebrochen erscheinende Idylle des Schulmeisterlein Wutz ist in all ihrer geglätteten Zerrissenheit nun kein Extrem exaltierter Dichtung. In aller Ironie wirkt die liebevolle Schilderung dieses Schulmeisters in ihrer Ausweitung alles Banalen doch eher resignierend. Wieviel offener – wenn auch nicht in der sich im Wutz andeutenden Tiefe fundiert -begreift sich demgegenüber die Gestalt des in sich verwobenen, um sich kreisenden Quintus Fixlein, die in eine romantische Staffage versetzt, in aller Lieblichkeit der aneinandergereihten Bilder doch nur den

Romantizismus einer nur auf sich weisenden Existenz geißelt. Die dargestellte Aura der Beschaulichkeit, das genügsame Wirken einer Individualität auf einer immer „idyllisch“ erscheinenden Bühne – dem alten Schloß, dem verwilderten Garten mit EICHENDORFF'schen Besatz: Der Baroneß, dem Pfarrer, der liebevollen Mutter, der fast noch frischen Jugendliebe und nicht zuletzt dem geldbeseeligenden Paten – scheint doch alles eher im Sinne der EICHENDORFF'schen Idee der Einseitigkeit vom Ich und Welt romantisch. Detailliert zeichnet JEAN PAUL den Schein solcher Ideenverträumtheit nach ohne allerdings die Aura einer Einhelligkeit des existierenden Ichs zu zerreißen. Die Enge der auf sich verweisenden Monade gerinnt ihm – in versteckter Ironie – dann doch zu der Seeligkeit liebend, schuldlosen Daseins. Und so vermag Quintus Fixlein – in Erwartung seines Todes bei einem eher zufälligen Tête à Tête mit einem weiblichen Wesen (Thiennette) die in sich und seine Ökonomie versponnene Gedankenwelt zu durchbrechen: „Und sollte der Herr heute noch über mich gebieten, so sei ihnen (Thiennette) mein ganzes Vermögen vermacht: denn Ihrer unbeschreiblichen Güte habe ich es ja zu danken, daß ich schuldenfrei bin wie wenige Schulmänner“ (8).

Thiennette, unbekannt mit unserem Geschlecht, „mußte dies irrig für einen Antrag der Ehe nehmen und drückte den einzigen lebenden Menschen, durch dessen Arm sich noch die Freude, die Liebe und die Erde mit ihrer Brust verband, heute zu ersten Mal mit den Fingern des wunden Armes bebend seinen, worin sie lagen“ (Leben Fixlein, 113)

Auf solches Fundament mag sich denn die JEAN PAUL'sche Romantik gründen, strebt himmelan und umfaßt so die ganze Weite unseres Gefühlslebens, um sich aber doch letztthin in eine Realität zu finden: „Ja, Glücklicher, du drückest deine Liebe aus, denn du dachtest, an deiner Liebe zu vergehen. ... Er verging aber nicht. Nach zwölf Uhr schwamm ein lebendiger Morgenwind durch die erschütterten Blüten und der ganze Frühling atmete voll. Der Seelige, der sogar einem Freudenmeere Dämme setzte, erinnerte die ... , die nun seine Braut war, an die Gefahr der Nachtkühle“ (Leben Fixlein, 114).

Die Existenz des in sich versponnenen, in und um sich kreisenden Fixlein wie auch diejenige des Wutz, die nur in ihrer Banalität, kaum aber in ihrer Tendenz lächeln lassen, brechen insofern gerade weil sie ihrerseits ein Idyll zeichnen, aus der romantisch erscheinenden Einseeligkeit aus. Auch Wutz ist eher Monomane als in sich und die Welt versunkene Existenz. JEAN PAUL kennzeichnet in dieser implizit mitschwingenden Doppelbödigkeit von Weltweisheit und Egozentrik aber nicht etwa nur eine singuläre, zeitspezifisch zu verstehende Existenz. Jene in sich versponnene Gestalt, die sich selbst in ein Korsett zwängt, das sie der Welt nur im Widerschein naiv-kindlichen Unterfangens widerspiegeln läßt: dies hier karrierte Bild, zeichnet die Grenzen der noch immer zwischen Pragmatik und Ideal schwebenden Existenz unserer selbst. In der wir einen – Hamburger genießend – uns über Hunger, Elend und

Ästhetik auszulassen vermögen. Dennoch aber – und dies mag in der kalten Funktionalität neonbeschienener Ironie, also 1991, befremden – zeichnet JEAN PAUL zwar scharf, im Letzten jedoch wohlwollend den Entwurf eines Idylls.

Bleibt JEAN PAUL gerade darin romantisch, daß er durchaus an der welken Blume deren Reiz entdeckt? Diese Frage soll uns im weiteren leiten.

IV.

Die von JEAN PAUL gezeichnete Charakterisierung bleibt in allem weitergreifend Übersäumenden doch immer an der „Pedanterie und Beschränktheit des endlichen Geistes“ gebrochen (9). Doch ist hierin das Romantische selbst, die Idee, daß es dem Ich möglich ist, sich aus seiner verengten elenden Perspektivenlosigkeit zu lösen, negiert?

Die Möglichkeit sich das „Paradies“ zu öffnen, bleibt etwa dem liebenden Fixlein – unbezweifelt. Nur wird dieser selbst in solchem Tun vom Alltäglichen eingeholt und in dessen Pedanterie, der Kasuistik sich aneinander reihenden Ketten kleiner Notwendigkeiten, zurückgebogen und beschieden.

Die Esoterik der JEAN PAUL'schen Gestalten gewinnt – in solches Einheitsmaß gespannt – wieder eine beschauliche, normale Größe. Deren Glück ist kein Exempel für das Wirken mythischer Kräfte; es ist real. Vielleicht entsteht es schon im bloßen Wechsel eines Standpunktes, der insofern, seinen Vorposten betrachtend, das Normale auch seiner jetzigen Position bestreitet. Das Normale ist ausbalanciert, jedoch schlecht gegründet. Es wird damit Objekt der Emotionen, affektiert, und gerade insofern romantisch. So verwundert es dann nicht, daß SCHLEGEL formuliert, die Werke JEAN PAULS seien bei allem „Allerlei von kränklichem Witz“ doch „die noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters“ (10).

In der ‚Romantik‘ englischer Rheinbegeisterung – nach MURRAY in vorher feste Bahnen gelenkt – präsentiert sich das Exzeptionelle (11). In den Ritterkollagen eines C.P.H. FOHR zeigt sich ebenso wie in den Historienbildern des F. PFORR eine Flucht in das der Gegenwart Irreale, eine Abkehr und ein Taumel, der der Realität aber nicht standzuhalten vermochte (12). Das Ferne – verklärt, beschaulich verziert – wird zum Surrogat für das Reale.

Spießbürgerlich verharmlost wird die Idee eine Einheit von Natur und Menschen im gelegentlich formulierten Knittelvers zur Stammtischparole. Das gemeinsam gegrölte Burschenlied führt rück auf die alten doch irgendwie noch präsenten Ideale und läßt – und sei es an der jeweils zu begleichenden Zeche – jedweden Idealismus kalkulierbar machen.

V.

Sehen wir noch einmal auf den Schulmeister Wutz. Die Eklektik seines Protagonisten, der mit sich das Museum aller noch zu gebärenden Schätze herumschleppt, führt JEAN PAUL zu einem assoziativ gestalteten Vokabular, in dem die Ordnung der Spielzeugkammer zum „Reichsgrundgesetz“, die Schätze der Kindheit zu griechischen Altertümern generieren läßt und die Antikensammlung unter der Haustreppe findet (Leben Wutz, 36). Doch ironisiert JEAN PAUL mit diesen Etiketten nicht allein. Er schichtet in diesen Assoziationen die Realität des trivial Unbedeutenden um. Einmal in der umfassenden Perspektive weltanschaulicher Höhe begriffen, erlangt das Einzelne doch auch selbst etwas von der Aura der es einkleidenden Begriffe. So summiert sich in ihren Teilassoziationen eine neue, hochfahrende Perspektive für das an sich Bedeutungslose auf. Einmal in solch höhere Sphäre gesetzt, bleibt das Einfache geweiht, es hat zumindest die Möglichkeit eines Bezuges erwiesen und profitiert so vom Glanz der umfaßten Großen.

„Da er seinem Vater die Turmuhr aufzuziehen half, wie (!) vorzeiten die Kronprinzen mit de~ Vater in die Sitzungen zogen“ (ebda). Beides, das Tun des jungen Wutz, und das Tun der Kronprinzen hat doch nichts miteinander zu tun. Wie rechtfertigt sich also der Vergleich, das Wie? Er kann dies nur, da beide, Kronprinz und Wutz ihrem Vater folgen. Und wer zweifelte diese Realität an? Die Trivialität, das Alltägliche, gewinnt aus diesem Vergleich. Schließlich handelt Wutz, wenn auch alltäglich, so doch wie ein Kronprinz. Gerade das zunächst Unpassende seines Vergleiches schichtet die Realität um, die Betrachtung – unsere Perspektive – verschiebt sich, das Einfache gewinnt, belebt sich allein durch den Blick, mit dem wir es betrachten. So auf das Ich, auf sein Meinen verwiesen, redifferenziert sich das Faktische, gewinnt eine neue Gewichtung, die es hinter die Erlebnisrealität des Ichs zurücktreten läßt. So kann sich selbst die Kausalität für einen Betrachten umdrehen, der Effekt als Mechanismus, das bloße Nebeneinander als Wechselwirkung interpretiert werden: „Ich hörte nichts als die Atmung der Kranken und den Schlag meiner Uhr, die sein kurzes Leben wegmaß“ (Leben Wutz, 39) „Der Sterbende schlug zwei lodernde Augen auf und sah mich lange an, um (!) mich zu kennen“ (Leben Wutz, 40).

VI.

Läßt sich in solchem Kontext die Gelehr- und Belesenheit, die sich in nahezu jede Periode JEAN PAULS eingewebt findet, als die Rückversicherung eines letztlich kleinbürgerlich ängstlichen Dichters verstehen, die ihn in ihren Versicherungen, Schlupfwinkeln und Angeln denn auch bei ebenso scheuen Kreaturen beliebt zu machen vermochte? Doch wie kann solch dichterische Existenz, die nicht einmal im Detail zu ruhen vermag, und jede gewonnene Erfahrung in sich beugt und wendet, noch harmlos – im gutbürgerlichen Sinne, romantisch – erscheinen?

Stilistisch entspricht JEAN PAUL in seinen ausufernden, sich aneinanderkettenden Perioden kaum dem Ideal der Gebrüder SCHLEGEL. Denn, so formuliert es ein Fragment des Athenäums: „im Stil des ächten Dichters ist nichts Schmuck, alles nothwendige Hieroglyphen“ (13).

Ist zu solcher Stilauffassung denn noch ein größerer Gegensatz denkbar als der sich selbst kommentierende Satzbau JEAN PAULS, der nicht nur jede Handlung, sondern häufig sogar sich selbst erdrücken scheint? H. HEINE hat dieses sich fortwährend in sich vermengende Denken treffend charakterisiert (14). Und doch ist gerade die vermeintliche Zerfahrenheit nicht etwa nur Chiffre, Siegel eines in sich wuchernden Stils einer im innersten kulturlosen aber bewunderungssüchtigen Existenz. Es wäre denn auch falsch über die Konstruktionen JEAN PAULS 'verständnisvoll' hinwegblickend, die Genialität der Konzeption, die Konturen seiner Gestalten aufzuweisen, um dann letztthin nunmehr die ein oder andere ‚geglückte‘ Passage zur Bewertung dieses Romanciers heranzuziehen.

Der Stil ist Aussage JEAN PAULS. Er desillusioniert das jeweils aufgewiesene Idyll in seinen Konstruktionen und skizziert gerade im Aufweis solchen, in sich verworrenen Gerüsts eine Realität. Das in sich versponnene Sprachgitter JEAN PAULS' umfaßt in seiner Verstreubung die Realität des Denkens selbst, deren Genesis sich in ihm nachzeichnet. Die sich in sich verwindende Reflexivität eines sich denkenden Ichs erfaßt nur Momente eines Ganzen.

Das Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wutz zeigt sehr deutlich, wie sich JEAN PAUL in der komplexen Verfügung der von ihm angelegten verschiedenen Erzählebenen eine neue, umfassende Realität konturiert. So kann JEAN PAUL in der Charakterisierung seines Enzyklopädisten eigener Weihe das innere Afrika und den spanischen Mauleselstall in einem Atemzug mit dem Südpol nennen; denn genau in diesem Bei-, Nach- und Aufeinander storniert sich die uns erreichende Erfahrungsvielfalt (Leben Wutz, 37). Zunächst nur seriell verknüpft, finden wir eben diese Vielfalt des letztthin nur assoziativ Verfügbaren, das sich selbst aber nur wiederum in das jeweils Faktische einzubinden hat. So wundert es wenig, Wutz „nach dem Abendessen noch gar um den Südpol reisen“ zu sehen (ebda). Die Realität eines sich auf sein Erleben bindenden Ichs scheidet hier nicht mehr zwischen dem alltäglich Notwendigen und dem -für Wutz – alltäglich Träumerischen. Was normiert für ein die Realität aus sich destillieren des Ichs sein Erleben? Wutz fällt es sichtlich schwer „auf seiner Cookischen Reise“ „drei geschickte Worte zum Sohne nach Deutschland“ hinaufzureden, obwohl beide nur durch eine Tischplatte getrennt erscheinen (ebda). Die Realität des Wutz ist verzeichnet. Das Assoziative, die Reihung des vermeintlich Fremden konstituiert die Realität seines Ichs, die sich ja nicht in einer Variation des Außers, sondern allein in einer in ihrer Perspektive verschobenen Betrachtung dieses Äußeren findet. Dieses ist ihr erst dann – im Reflex seiner selbst – nahezu notwendig schön, vielleicht sogar erhaben. Schon im Beginnen seines Erkennens verheddert,

exponiert solches Denken nichts als seinen fortwährenden Selbstbezug. Die Perioden JEAN PAULS sind der Reflex dieses sich in seiner Genesis selbst abbildenden Denkens.

VII.

Doch was ist JEAN PAUL selbst solches Dichten, wenn er als Siebenkäs – im Kontor eines befreundeten Kaufmanns seine Gedankenfolge, seine Ästhetik allein darum abspult, um – nach geistiger Entrückung des Vaters in einem ‚wohlverdienten‘ Schlaf – dessen Tochter allein zu finden. Nur, typisch für JEAN PAUL, die Selbstironie wird ihrerseits gebrochen: treibt ihn – Siebenkäs -doch nicht das Verlagen nach einer ‚Braut‘, sondern vielmehr die Sehnsucht nach einer Muse zu solchem ‚Verkauf‘ seiner Ideale. JEAN PAUL schildert auch hierin die Vielschichtigkeit jedes Tuns, die es ihm nur erlaubt, eine Wahrheit zu umgrenzen. Erst sukzessive konkretisiert, wird der Gehalt jeder Äußerung nur im immerwährenden Umwälzen von Perspektiven, dem Umzirkeln der Aussagen erkenntlich. JEAN PAUL umfaßt das Ich es in all seinen Vernetzungen begreifend – in eben all seiner Enge. Er beschreibt eine Existenz, die – sich thematisierend – immer schon aus sich selbst heraustritt; somit nie in sich einig ist, sondern sich allein im Dialog bekannt wird.

„Ich“ – schreibt dieser Autor – „habe oft ganze Bücher über das Ich und ganze Bücher über die Buchdruckerkunst durchgelesen, als ich zuletzt mit Erstaunen ersah, daß das Ich und die Buchstaben je eben vor mir sitzen“.

„Der Leser sei aufrichtig: hat er nicht sogar jetzo, da ich darüber zanke, vergessen, daß er hier Buchstaben vor sich hat und sein Ich dazu?“ (15).

VIII.

W. BENJAMIN formuliert in seiner Dissertation: „Die romantische Kunstanschauung beruht darauf, daß im Denken des Denkens ein Ich-Bewußtsein verstanden wird. Die Ich-freie Reflexion ist eine Reflexion im Absoluten der Kunst“ (16).

Dies ist zu erläutern: Der Zugang der Romantiker auf die Welt – NOVALIS sei hier exemplarisch – ist subjektiv. Doch ist diese Subjektivität nicht entfesselt, vielmehr bildet sich diese in sich ein All, dem sie angehört, wieder. Sie selbst als schöpferische Individualität – ist sich so ein ‚All‘. In seinem Tun wird das Ich zur Welt. Die Welt ist ihm somit immer schon ‚Ich‘. Die Dualität von Beobachtenden, als Voyeur, und dem Weltgeschehen ist aufgehoben.

Doch bei JEAN PAUL verraucht diese „Identität“ von Ich und Sein in der Farce des sich überhebenden Mittelmaßes. Die für die Romantiker leitende Sentenz: „Der Geist führt seinen ewigen Selbstbeweis“ (17), finden bei ihm sein eher grinsend verzerrtes Echo.

Wie ironisch JEAN PAUL hierbei ganz bewußt die aufgeworfene Problematik skizziert, zeigt sich an seiner *Clavia Fichtiana seu Leibgeberiana* (18). Der spekulative Satz absoluter Selbstgewißheit, das sich in sein Denken seiner selbst gründende Ich wir von ihm zurück in seine Realität gesetzt, in der es – sich auf sich gründend – letztthin versinkt. Der sich selbst gewisse Biedermann mag sich noch so sehr des Wertes seiner selbst versichern, schon am Stammtisch, oder aber der ersten freien Rede im Kegelverein wird er seiner selbst schon weniger sicher, auf den vorsitzenden, oder die Reaktion der Kameraden schießen. Das Ich bedarf seiner ständigen Selbstversicherung, die es aber so JEAN PAUL – eben nicht im Echo seiner selbst zu finden vermag. Auch der Gedanke, bestenfalls im Buch fixiert, wohlmöglich noch mit Amt und Würde belohnt, vermag der ihn formulierenden Existenz nicht die gesuchte Sicherheit geben. Ein Münchhausen, der zunächst nur sich als Zuhörer kennt, vermag schon bald in seinen Erzählungen Traum und Erleben nicht mehr zu trennen. Tritt er nun nach außen, so verfängt er sich in einer Welt lauter Ichbezüglichkeit, eine Welt – die er eben nur aus seinem Erleben kennenzulernen weiß. Allein der Vollzug solchen Daseins, in der im Tum zu findenden Vielschichtigkeit alles Erlebens, mag sich der Boden für eine entsprechende Selbstversicherung finden. Seinen Selbstbeweis findet der solcherart an sich verwiesene Geist damit aber schon im Gebären des Gedankens selbst. Dessen Wehen sind JEAN PAUL denn auch interessanter als das in ihnen geformte Material. Die rücksichtslose Darlegung all desse, was sich als geistig bezeichnen läßt, stoppt nicht mit der Exemplifikation des Resultates. Die Genesis des Gedankens selbst, das Vor und Zurück in seine Seitengängen und Kriechstollen, all dies wird nicht nur implizit – in seiner Konsequenz – präsent, sondern vielmehr in seinem Werden selbst präsentiert. Aufgetischt nun aber nicht von selbstsicheren Heros, die die Logik seiner Fortentwicklung selbst in deren Irrwegen bekundet sieht, sondern von einem eher in sich verhaltenen Bürger, bleibt solches dann entstehendes Gedankengefüge schon im Ansatz defekt. Der Poet selbst bleibt hintergründig zwar der, der darum weiß, daß ihm das Absolute entgleitet; doch werden die Plaitüden des um und mit sich spekulierenden Bürgers schon in ihrem Aufweis in sich gebrochen. Die sich gegen und trotz allen unausgegorenen Reflektierens entwickelnde Handlung pervertiert, jedes Individuelle. Im Äußeren außer sich entgleitet diesem jede Handlung. Zum Mittel ihres Vollzuges degradiert exemplifiziert es seine Hilflosigkeit gegenüber dem Fortgang des Gedankens. Es fängt erst im Tod, der es aber dann selbst beendet.

„Das Sterben ist erhaben; hinter schwarzen Vorhängen tut der einsame Tod das stille Wunder und arbeitet für die andere Welt, und die Sterblichen stehen da mit nassen aber stumpfen Augen neben (!) der überirdischen Szene“ (*Leben Wutz*, 41).

IX.

Gefangen auf dem Papier, und in Lettern objektiviert wird in solcher Entäußerung seiner selbst das Ich zur Bühne. Der diese bevölkernde Apoll ist denn auch nicht jener

antike, kraftvoll schaffende Heros, sondern ein eher bieder anmutender, etwas fülliger Genius mit – wie es HEINE formuliert – „Löcher in der Hose“ (Heine, 142). Die Einheit des Empfindens, der in Euphorie überhobene Taumel weltoffenen Romantizismus bleibt ihm gefangen. Der Bürger, der eine Flasche Wein doch nur ungerne stehen läßt, wird sich an jeden noch so klaren Quell nach Kurzem doch schrecklich langweilen. Die Selbstgewißheit eines solchen Realisten entspricht kaum der – allerdings auch nur vermeindlichen – Sentimentalitäten eines ‚Naturkindes‘. Doch wird auch jenes versuchen, sich mit zwei Blumentöpfen einen Hauch von Urwald einzufangen. JEAN PAUL wird in seiner Skizze solcher Existenz, die in aller Ironie denn auch das Private nicht ausklammert, nun aber auch seinerseits nicht dozierend. Seine Kritik erhebt er nicht zum Dogma. Er behält – gerade da er sich aus dem so umgriffenen Rahmen nicht ausschließt – die Bescheidenheit des Verständnisvollen.

Wenn noch EICHENDORFF ein „fröhliches Studentenherz wie eine Lerche singend über dem phantastischen Herbstschmuck der Wälder hing“ (19), wie elend schaukelt demgegenüber der JEAN PAUL'sche Luftschiffer Giannozzo seine ‚Avisfregatte‘, die allein ihn zu solchem Höhenflug befähigt. Selbst die Sphärenmusik, der Engelsgesang der Natur wirft ihn nicht empor, sie bleibt JEAN PAUL eine „zusammenfließende Grasmücken-Kirchenmusik der Natur.“ Doch – er ist's zufrieden (20).

X.

Die Detaillierung, das Verschachteln und Verstellen des eigenen Gedankenflusses hatten wir bei JEAN PAUL als ironische Widerspiegelung einer Selbstgewißheit skizziert, die es eben nicht vermag, sich in sich selbst zu gründen. Er verbleibt bei einem Aufriß solch fortwährender Brüchigkeit aber eben nicht bloßer Zeuge, vielmehr gewinnt er selbst schon in deren Darstellung Boden. Doch auch hier beschränkt er sich nicht auf nur indirekt formulierte Kritik. Er stürzt sich nicht in die beschriebene Haltlosigkeit, die ihm dann auch den Zeugenstand verwehrte. In aller Relativierung gewinnt er eine Position, die aus der Zeichnung des Ichs – wenn auch gebrochen – den Bezugspunkt finden läßt, der ihm ein Urteil – und sei es bescheidene Ironie – ermöglicht:

„Unsere Gedanken ausgenommen, aber nicht unsere Handlungen, kriecht alles über Sekunden, jede große Tat, jedes große Leben, zerspringt in den Staub der Zeitteile; – aber eben deswegen, da alles Große nichts ist als eine größere Zahl von Kleinigkeiten, da also die Vorsehung entweder Kleinigkeiten und Individuen oder gar nichts auf unserem Rund besorgen muß, weil diese nur da Ganze unter einem längeren Namen sind: „so kommt die Gewißheit zu uns, daß der überirdische Genius nicht bloß die Schwungräder des Universums und die Ströme dazu schuf, sondern auch jeden einzelnen Zahn der Räder ...“ (Leben Fixlein, 118).

Das Einzelne ist denn auch, in dem uns die Vielfalt verständlich ist. Das Detail, nicht das Abstrakte, ist uns erfahrbar. Das Ganze zerrinnt in seiner Darlegung zu einem je in der Beschreibung flackernden Bild, das erst in der abschliessenden Pointierung zur Gestalt erwächst. Nicht überhoben im Taumel des Ästhetischen sondern eher von Gefühl zu Gefühl schwankend, zwischen denen sich dunkel eine Ahnung unserer selbst aufzuweisen vermag, dauern wir fort, uns immer neu stimulierend: im Ganzen lebend – doch nur im Detail existent.

Die Aussichtslosigkeit solchen für sich bloßen Seins, das sich rückverweisen wahrhaft nackt, verschwunden im All, dennoch eine Präsenz glaubt anmelden zu können, gibt die Perspektive vor, unter der jede auch noch so überwältigende Euphorie gefangen wäre. Das Ich bleibe nur der verschwimmende, flackernde Ausdruck wechselnder Individualitäten, das an jeder Belanglosigkeit Halt zu finden suchte.

Solcherart in das Einzelne greifend eröffnet sich JEAN PAUL ein Rückzugsraum, der ihm das Ich vor sich selbst zu retten erlaubt.

So sucht Wutz jede Sekunde seines Idylls festzuhalten. Seine Kindheit wird ihm Reflex seiner ‚jetzigen‘ Existenz. Sein Wesen ist in diesem Rückbezug auf sich selbst begriffen. Dies ist nicht bloße Karikatur zeitgenössischer Philosophie. Übersteigert aber ‚real‘ ist hier ein wesentliches Moment dieses begriffen, was es dem Ich überhaupt ermöglicht, sich als individuelle Gestalt in der Verzahnung eines übermächtigen Gesamtgeschehens zu behaupten: Die Projektion nach außen, die – harmlos zunächst – sich allein in Meinungen fixiert, dann aber sich ausweitend – über jene Meinungen die Welt zu schaffen sucht. BRECHT hat in dem Herrn Keuner die Enge, Notwendigkeit und Schliche solcher Existenzform aufgewiesen.

Ja denkt der Schuhu
so bin ich
der Weise schweigt und räuspert sich
W. Busch

XI.

JEAN PAUL fährt – achselzuckend – fort zu beschreiben. Wir – seine Leser – sollen „auf der Rundreise die Einheit der Orte beobachten, so wie dies von Interesse, auch häufig uns vor Anker legen. Langen wir doch nach dem längsten verzögerlichen Einredungen und Verirrungen endlich zu Hause an und endigen – so haben wir unterwegs alles, jede Zoll- und Warentafel und jedes Gasthofschild gelesen“ (Leben Fixlein, 51).

Könnten wir denn auch anders tun? JEAN PAULS Hymnus des Einzelnen preist weder das Glück im Heim noch die Symmetrie einzelner Sonnenblumen. Skizziert ist die Not eines in Eindrücken lebenden Ichs, das selbst an diesem immer wieder neue Bedeutungen findet.

JEAN PAUL verbleibt, dies erkennend, nun aber nicht im Zynismus des Voyeurs. JEAN PAUL distanziert sich – bei allem Spott – dennoch nicht. Wäre eine Kritik gegenüber dem Ich denn auch härter zu fassen als jene Generalexulpierung der Aktion, die diese als Resultat eines soziologisch geschichtlich normierten Produktes – verkürzt Person genannt – begreift? Hier zu bloßen Leerstellen degradiert, gewinnt das Ich seinen Wert erst als Ansatz und Operationsmedium für Psychologen. JEAN PAULS ironisch formuliertes ‚Erkenne dich selbst‘ ist demgegenüber keineswegs bitter. Er relativiert ohne zu zerstören. Er weiß um die Vordergründigkeit des Haltlosen, stößt noch den tollsten Tanz aus sich gehobener Existenzen in ein ‚rechtes‘ oder zumindest überhaupt ins Licht zu rücken.

ANMERKUNGEN:

1. BÖRNE, L.: Denkrede auf JEAN PAUL, in: BÖRNE, L.: Monographie der Deutschen Postschnecke, Stuttgart 1967, S. 98
2. Vergl. BRUYN, G de: Das Leben des JEAN PAUL Richter Friederich Richter, Frankfurt 1978
3. NICOLAI (1733-1811), bekannt als der Herausgeber der Allgemeinen Deutschen Bibliothek, war in seinem fortwährenden Ankämpfen gegen alle ‚neueren‘ Richtungen der Literatur der erklärte Gegner u.a. auch der Romantik.
4. Diese Problematik war der Romantik zumindest in ihrem Ansatz bewußt. ARMINS ‚Majoratsherren‘ schließen mit dem Satz: „und es trat der Kredit an die stelle des Lehnrechts.“ Siehe: ‚Die Majoratsherren‘ in ARMIN, L.A. von: Die Erzählungen und Romane, Bd. 11, Leipzig 1981, S. 71; vergl. auch: HEINER, H.J.: Das goldene Zeitalter der deutschen Romantik – Zur sozialpsychologischen Funktion eines Topos, in: PETER, K.: Romantikforschung seit 1945, Königsstein 1980, S. 280-303.
5. Vergl. AYRAULT, R.: JEAN PAUL – Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal, in: SCHILLEMEIT, J.: Deutsche Erzähler von Wieland bis Kafka, Frankfurt a.M. 1975, S. 75-86
6. In diesem Zusammenhang wird nur ein Aspekt der Person Wutz geschildert; Ayrault interpretiert diesen – in seiner Interpretation m. A. etwas zu kurz ansetzend – als Parodie des poetischen Schöpfungsaktes (AYRAULT, JEAN PAUL, a.a.O.). JEAN PAUL weitet seine Kritik aber über die Immanenz rein literarischen Schaffens aus. Wie seine ‚Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana‘ zeigt, erfaßt er hierbei die grundsätzliche Problematik einer ichbezogen konstituierten Philosophie.
7. PAUL, J.: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal, Werke, Bd. 1, Wiesbaden o.J., S. 34 ff. (Leben Wutz).
8. PAUL, J.: Leben des Quintus Fixlein -aus fünfzehn Zettelkästen gezogen nebst einem Mußteil und einigen Jus de Tablette, in PAUL, J.: Werke, Bd. 1, Wiesbaden o.J., S. 113 (Leben Fixlein)
9. PROFITLICH, U.: ‚Der seelige Leser‘ -Untersuchungen zur Dichtungstheorie JEAN PAULS, Bonn 1968, S. 32

10. SCHLEGEL, F.: Gespräch über die Poesie, in: SCHLEGEL, F., Werke, Bd. 2, Berlin & Weimar 1980, S. 172
11. Vergl. TÜMMERS, H.J.: Rheinromantik, Köln 1968
12. Vergl. KLESSMANN, E.: Die deutsche Romantik, Köln 1979, speziell auch : Katalog der Ausstellung Carl Phillip Fohr – Skizzenbuch aus der Neckargegend / Badisches Skizzenbuch, Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1968, Heidelberg 1968
13. FRAGMENTE: Athenäum Bd. I, 2, 1798, S. 221
14. HEINE, H.: Die romantische Schule, in: HEINE, H., Werke, Bd. 11, 2, Wiesbaden o.J., S. 140 ff
15. PAUL, J.: Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel, in PAUL, J., Werke, Bd. 1, a.a.O., S. 779
16. BENJAMIN, W.: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt 1973, S. 35
17. FRAGMENTE: Athenäum, Bd. I, 2, 1798, S. 254
18. Vergl. HARICH, W.: JEAN PAULS Kritik des philosophischen Egoismus, Frankfurt o.J., S. 13
19. EICHENDORFF, J. von: Dichter und ihre Gesellen, in: EICHENDORFF, J. von: Werke, Bd. 3, München 1980, S. 920
20. PAUL, J.: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch, in: PAUL, J.: Werke, Bd. 1, a.a.O., S. 412

NOTA AL TESTO. Olaf Breidbach – di cui qui si propone un saggio inedito, risalente all’epoca in cui era Privatdozent a Bonn, *Das Ich als Gegenwelt – Anmerkungen zur Dichtung Jean Pauls* – è mancato il 22 luglio 2014. Pochi studiosi furono, come lui, capaci di cogliere le sfide della complessità, e di compiere un periplo scientifico e filosofico tanto ampio da andare dalla biologia teorica, alla storia della scienza, all’estetica.

Nato nel 1957 in Renania, Breidbach aveva studiato arte, scienza, filosofia e paleontologia all’università di Bonn. Dal 1995 insegnò come professore ordinario all’Istituto di Storia della Scienza della Medicina, della Scienza e della Tecnica che ha sede presso lo “Ernst-Haeckel Haus” dell’Università di Jena.

Per chi, come me, ha avuto occasione di frequentarlo e di collaborare con lui negli anni del suo insegnamento jenes, Breidbach è stato un grande “maestro delle connessioni impreviste” (così come lo ha definito Steffen Siegel nel suo ricordo pubblicato sulla “Frankfurter Allgemeine Zeitung” del 30 aprile del 2014): cioè un intellettuale capace di trascorrere attraverso i saperi in vista di una loro nuova configurazione. Una configurazione nella quale gli stili della visione svolgono un ruolo determinante per produrre, in prospettiva, un’unità rinnovata della conoscenza capace di influire con un effetto feedback, in quanto orizzonte assiologico, tanto sullo statuto epistemologico delle singole discipline quanto sul loro senso complessivo.

La produzione di Breidbach è immensa¹, così come la sua capacità di passare attraverso ambiti differenti con lo sguardo orientato in direzione di un progetto complessivo di ricostruzione

¹ L’elenco completo delle pubblicazioni di Olaf Breidbach insieme alla sua biografia è reperibile sul sito dello Haeckel-Haus: www.ehh.uni-jena.de. Per un profilo di Olaf Breidbach rinviamo a T. Bach, *Olaf Breidbach (1957-2014)*, in «Sudhoffs Archiv», Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte, Band 98, Heft 2, 2014, pp.132-139; J.Jost, *Obituary for Olaf Breidbach*, in «Theory of Biosciences», 2014, pp.1-7. Mi

dell'unità delle scienze che ha nei concetti di forma e immagine, oltre che nel confronto storico e teorico con gli ordinamenti del sapere, il suo cuore pulsante.²

Si tratta di un progetto che nasce da lontano, e che affonda certamente le proprie radici nella maturazione della modernità romantica: è qui infatti che si insedia la piena consapevolezza di quella frattura tra uomo e mondo di cui il saggio inedito di Breidbach fornisce un'analisi tanto acuta quanto molteplice nelle sue sfumature. Essa ci riporta alle origini del nichilismo romantico, cioè a quella sorta di crisi epidemica determinata dal pensiero di Fichte che mostra quanto la soggettività moderna sia fondata su basi troppe fragili e perigliose³. Un tema, quello della necessità di una radicale modificazione della struttura della soggettività, sul quale purtroppo Breidbach non avrebbe successivamente avuto modo di pronunciarsi in altre sedi: circostanza, questa, che rende tanto più prezioso il contributo giovanile ora riproposto.

Federico Vercellone

sia consentito inoltre rinviare, per quanto riguarda l'estetica e la sua relazione con la morfologia (un tema sul quale con Breidbach si è a lungo collaborato), a F. Vercellone, *La morfologia oltre l'estetica. Ricordo di Olaf Breidbach*, in «Annuario Filosofico», 30, 2014, pp. 443-446.

² Cfr. a questo riguardo innanzitutto O. Breidbach, *Neue Wissensordnungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008.

³ Mi permetto a questo proposito di rimandare a F. Vercellone, *Introduzione a Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009⁸, pp.3-30.

CoSMo
Comparative Studies
in Modernism

[http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/
cosmo@unito.it](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/cosmo@unito.it)

© 2012  CENTRO STUDI
ARTI DELLA MODERNITÀ
<http://centroartidellamodernita.it/>