

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 ricomponne 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).

