

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. Chioldi. 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.

