

Symphilosophie

Rivista internazionale sulla filosofia romantica

«Un sentimento eccentrico»

Friedrich Schlegel e il sublime romantico

*Giovanna Pinna**

ABSTRACT

È opinione diffusa che il concetto di sublime non giochi più alcun ruolo nell'estetica postkantiana, nonostante la marcata presenza del sentimento del sublime nell'arte e nella letteratura romantica europea. Questo articolo mira a mostrare come in realtà nell'estetica del romanticismo tedesco il sublime trascendentale di Kant sia stato modificato e integrato in una più ampia concezione del bello. Dall'analisi delle diverse ricorrenze del concetto nell'opera di Friedrich Schlegel emerge che il sublime, che è correlato alle nozioni di entusiasmo e di trascendentale, rappresenta la dimensione conoscitiva, metafisica e dialettica della concezione romantica dell'arte.

Parole chiave: Sublime, Romanticismo, Friedrich Schlegel, Estetica, Trascendentale

ABSTRACT

It is widely believed that the concept of the sublime no longer plays any role in post-Kantian aesthetics, despite its widespread presence as a feeling in European Romantic art and literature. This article aims to show how in fact in the aesthetics of German Romanticism Kant's transcendental sublime was modified and integrated into a broader conception of the beautiful. An analysis of the various occurrences of the concept in Friedrich Schlegel's work shows that the sublime, which is related to the ideas of enthusiasm and the transcendental, represents the cognitive, metaphysical and dialectical dimension of the Romantic conception of art

Keywords: Sublime, Romanticism, Friedrich Schlegel, Aesthetics, Transcendental

* Professoressa associata, Università del Molise, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione, v. De Sanctis I, 86100 Campobasso – giovanna.pinna@unimol.it

1. Introduzione

Esiste un sublime romantico o, meglio, esiste una teoria romantica del sublime? Che la sublimità, principalmente intesa come tensione verso l'infinito e il soprannaturale, sia parte integrante della cultura romantica europea è infatti opinione corrente, ma nel senso di «un'atmosfera, un pensiero implicito», come poetica immanente e non come tema di riflessione filosofica.¹ Sebbene infatti il sublime come istanza di trascendimento dell'umano,² o come tensione verso l'infinito e il soprannaturale, che spesso rasenta il grottesco e il fantasticamente negativo, sia una componente essenziale della produzione letteraria e dell'arte figurativa del Romanticismo, la presenza del concetto di sublime nel quadro delle estetiche filosofiche si riduce progressivamente dopo Kant e Schiller. Nonostante il loro enorme influsso sull'elaborazione delle teorie estetiche dell'idealismo, gli scritti teorici di Schiller sembrano rappresentare, come osserva James Kirwan, “il canto del cigno” della riflessione filosofica sul sublime.³ Vi sarebbe dunque una sorta di transizione tra la teoria e la prassi artistica: il sublime paradossalmente svanisce dall'orizzonte filosofico quanto più entra nella configurazione dell'universo artistico e dell'immaginario romantico.⁴

Tale divaricazione tra la teoria filosofica e la pratica artistica o, in altri termini, tra il discorso *sul* sublime e il discorso *del* sublime,⁵ appare tuttavia assai meno scontata e, per l'appunto, paradossale, se si considera la programmatica interazione tra poesia, critica e riflessione filosofica nella cultura del Romanticismo tedesco. Nelle pagine che seguono mi propongo di mostrare come nell'estetica romantica il sublime non si sia semplicemente dissolto, ma si sia, per così dire, infiltrato nella teoria del bello, modificandone i tratti fondamentali. La posizione teorica di Friedrich

¹ D. Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme. Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*, Paris, Champion, 1997, p. 9.

² T. Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 3.

³ J. Kirwan, *Sublimity. The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*, New York-London, Routledge, 2005, p. 85.

⁴ Un'analisi della produttività artistica del sublime nella letteratura romantica (di contro alla sua presunta irrilevanza teorica) si trova in W. Erhardt, *Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 39 (1997), p. 79-106. Secondo B. Saint Girons si può bensì rilevare la presenza del sublime nell'estetica post-kantiana, sia in Francia che in Germania, ma senza alcuna variazione rispetto al modello tradizionale (*Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 110); una posizione che non tiene conto del superamento del modello dualistico bello-sublime nell'estetica romantica e del fatto che quest'ultima, diversamente da quella kantiana, riguarda essenzialmente l'arte.

⁵ Così P. de Bolla in un testo divenuto di riferimento sull'argomento: *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford, Blackwell, 1989, p. 10 ss.

Schlegel, che a parte poche eccezioni è assente nelle trattazioni della teoria del sublime, rappresenta a mio avviso un momento significativo di tale trasformazione.

2. Bellezza, bruttezza e sublime

Bisogna innanzitutto chiedersi che cosa cambia e che cosa rimane della concezione del sublime come componente fondamentale dell'«estetica duplice» del XVIII secolo.⁶ Si possono rilevare due circostanze che indicano una trasformazione del modello teorico di base dell'estetica post-kantiana: l'affievolimento progressivo del concetto del sublime come strutturalmente opposto al bello e la decisa marginalizzazione della natura come oggetto dell'esperienza estetica. Un ruolo chiave in questo passaggio è svolto da Schiller, che istituendo una relazione diretta tra il concetto di sublime e la fenomenologia del tragico, sposta l'asse del discorso sulla teoria della rappresentazione artistica ed allo stesso tempo tende ad esplicitare, oggettivandola, la componente pratica del sublime kantiano, dapprima nel concetto di sublime patetico, poi nell'idea del caos come proiezione negativa dell'autonomia della ragione morale. In sostanza, Schiller riconduce alla struttura antitetica del sublime il conflitto tragico come messa in scena rovesciata della libertà umana. La filosofia dell'arte di Schelling si pone esplicitamente in una linea di continuità con la posizione schilleriana nella misura in cui ripropone in maniera pressoché letterale il nesso tra sublime, caos e contraddizione tragica.⁷ Allo stesso tempo Schelling depotenzia l'opposizione tra bello e sublime riducendola a una differenza quantitativa, nell'intento di ricondurre i due concetti ad una nozione sovraordinata di bellezza. Questa integrazione del sublime nel bello è il tratto caratterizzante di un mutamento di tendenza che accomuna le teorie dell'arte del romanticismo e del primo idealismo, e tuttavia la sua funzione è intesa diversamente a seconda della relazione che il sublime intrattiene con la determinazione storico-concettuale dell'arte. Se infatti nella metafisica dell'arte di Schelling il discorso sulla sublimità guarda soprattutto alla tragedia e nel quadro dell'opposizione antico-moderno pertiene essenzialmente all'antico, nella teoria critica di F. Schlegel esso entra in gioco

⁶ La formula è di C. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 1995. Su Schlegel si vedano in particolare le p. 260 ss.

⁷ Nella *Philosophie der Kunst* Schelling si richiama esplicitamente allo scritto di Schiller *Über das Erhabene* (1801) per definire il nesso tra sublime e tragedia. Cfr. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst Werke*, in *Historisch-Kritische Ausgabe, Nachlass*. Bd. 6.1, hrsg. von C. Binckelmann und D. Unger, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2018, p. 190-199.

in maniera decisiva in relazione al moderno e alle sue caratteristiche estetiche. Ma poiché, come osservava Martin Seel a proposito della riscoperta postmoderna del sublime, difficilmente si può dare una definizione positiva del sublime al di fuori della sua relazione oppositiva al bello,⁸ che cosa caratterizza il sublime romantico, che del bello finisce per diventare parte integrante? E che cosa resta della componente dialettica del sublime kantiano?

Il termine sublime compare a più riprese, con leggeri spostamenti di focus, sia negli scritti poetologici di Schlegel, sia nelle lezioni sulla filosofia trascendentale, ed è di volta in volta definito in connessione con il brutto, il trascendentale e l'entusiasmo. La prima, assai rilevante occorrenza è nel saggio del 1795 *Sullo studio della poesia greca*, nel quadro di una discussione che ha ancora come sfondo filosofico la *Critica del Giudizio* e i suoi esiti nell'estetica di Schiller e mira alla definizione della modernità artistica. A dispetto del titolo, come ammette l'autore stesso nella *Prefazione*, il suo vero oggetto è infatti la cultura moderna, le sue linee di tendenza e le sue radici storico-ideologiche.⁹ Solo nell'ultima parte dello scritto Schlegel giunge a un'analisi delle forme e allo sviluppo della letteratura greca: questa può essere adeguatamente compresa – egli scrive – solo tracciando innanzitutto «una caratteristica non del tutto incompleta della poesia moderna» e definendo la relazione che quest'ultima intrattiene con i modelli classici¹⁰. Il rovesciamento di prospettiva è di per sé significativo: se è vero che il giovane Schlegel attribuisce alla poesia greca una sorta di normatività atemporale, poiché in essa le leggi oggettive della bellezza appaiono realizzate al massimo grado, è però la poesia moderna, in cui egli ravvisa il prodotto di una rottura dell'equilibrio tra soggetto e mondo, la lente attraverso cui viene letta la classicità. L'intenzione di difendere la cultura greca si trasforma dunque in un atto fondante del paradigma della modernità, che ha fatto dell'interessante ovvero dell'«energia estetica soggettiva» il suo ideale.¹¹

Le premesse teoriche della “deduzione dell'interessante” sono date, *ex negativo*, dalla definizione kantiana del bello: «secondo l'opinione della

⁸ M. Seel, *Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen?*, “Merkur” 487/488 (1989), p. 916-922.

⁹ Cfr. F. Schlegel, *Die Griechen und Römer, Vorrede*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (in seguito KFSa), vol. I, hrsg. von E. Behler et al., Paderborn, Schöningh, 1959 ss., p. 207; trad. it. *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988, p. 58. Il testo e la prefazione apparvero in realtà nel 1797, due anni dopo la stesura di *Über das Studium der griechischen Poesie*, in un volume che conteneva altri due scritti. La prefazione tiene conto dello scritto di Schiller *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, che Schlegel aveva letto subito dopo la conclusione dello *Studiumaufsatz*.

¹⁰ *Ibidem*. Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Gesammelte Schriften*. Bd. V, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin–Leipzig, 1908, p. 205 ss.

¹¹ *Die Griechen und Römer. Vorrede*, KFSa I, p. 208; trad. it. p. 59.

maggioranza dei filosofi», scrive Schlegel, un segno caratteristico del bello sarebbe che «il piacere da esso suscitato sia *disinteressato*».¹² Nell'arte moderna la ricerca dell'oggettività come criterio della bellezza in senso proprio è stata sostituita da un interesse, pratico e conoscitivo, per la realtà nel suo rapporto con l'ideale. Ciò si esprime in una consapevole separazione tra realtà e illusione e nella estetizzazione della disarmonia, della sgradevolezza e della scissione del reale. La legittimazione estetica dell'interessante si connette tuttavia per Schlegel alla sua transitorietà, giacché la poesia moderna deve tendere ad una nuova e superiore oggettività: «Il dominio dell'interessante non può che distruggere se stesso ed è quindi *una crisi transitoria del gusto*».¹³ Con questa formulazione ancora fortemente classicista Schlegel colloca la poesia moderna in una posizione intermedia, ovvero in un punto di tensione tra il modello greco, caratterizzato dalla compiuta unità di sensibilità e ragione, e la ricerca di una bellezza futura, la poesia dell'infinito. Nello schema di sviluppo storico delineato da Schlegel, improntato a un pensiero dialettico che si ispira alla filosofia trascendentale di Fichte, la cultura artificiale prodotta dall'azione separatrice dell'intelletto ha come fine la ricostituzione estetica dell'unità di natura e libertà.¹⁴ In questo quadro il discorso sul bello è direttamente collegato all'esigenza di andare oltre la tendenza dell'arte moderna, imperniata sugli interessi dell'individuo, ad assorbire in sé la disarmonia del reale. «Il bello nel senso più ampio (in cui sono compresi il sublime, il bello in senso stretto e l'attraente) – si legge in *Sullo studio della poesia greca* – è la gradevole forma sensibile del bene (*die angenehme Erscheinung des Guten*)».¹⁵ Il richiamo implicito alla formula kantiana («il bello come simbolo del bene») fa trasparire una concezione dell'ideale estetico come espressione di una compiuta cultura morale, senza che però venga meno la prerogativa dell'autonomia. Per il superamento della “crisi” dell'interessante e delle sue componenti eteronome è dunque necessario un concetto prospettivo di bellezza che deve bensì includere il principio classico della sintesi di forma e contenuto, ma come componente di un insieme dinamico.¹⁶ Sebbene Schlegel operi ancora con uno

¹² *Die Griechen und Römer. Vorrede*, KFS I, p. 213; trad. it. p. 62.

¹³ *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFS I, p. 254; trad. it. p. 90.

¹⁴ Su questo I. Radrizzani, *Zur Geschichte der Romantischen Ästhetik. Von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie*, “Fichte-Studien” 12 (1997), p. 181-202. Si può osservare anche che la critica al fondazionalismo di Fichte è successiva allo *Studiumaufsatz*, in cui tuttavia si scorge già l'esigenza di storicizzare il trascendentale che di quella critica è parte.

¹⁵ *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFS I, p. 288; trad. it. p. 116.

¹⁶ «Il dominio dell'interessante, del caratteristico e del manierato è una vera *eteronomia estetica* nella poesia bella», *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFS I, p. 270; trad. it. p. 103.

strumentario concettuale di derivazione kantiana e schilleriana, nella sua rilettura dell'opposizione tra bello e sublime ciò che resta è l'antitesi limite-illimitato e, soprattutto, la tensione dialettica che in Kant è interna al concetto di sublime è trasferita alla relazione del sublime col bello. Lo spostamento dell'asse teorico risponde ad un'esigenza che troviamo anche nella revisione cui Schiller sottopone l'estetica di Kant: superare la distinzione tra sfera teoretica e sfera pratica (ovvero tra intelletto e ragione) nella determinazione del concetto e della funzione del bello artistico. Il «bello in senso stretto» è, afferma Schlegel, la perfezione della forma, «l'apparenza di una molteplicità finita in un'unità condizionata», cioè la piena risoluzione di un certo contenuto ideale in una forma compiuta. La bellezza così intesa, tuttavia, corrisponde ad uno stadio passato dello sviluppo della cultura.¹⁷ Il limite, elemento intrinseco del «bello in senso stretto», non può essere il principio cui deve tendere l'arte moderna, prodotto di una cultura improntata all'attività analitico-disgregante dell'intelletto. In questo ampliamento dell'idea di bellezza, che per diversi aspetti anticipa la teoria propriamente romantica della poesia universale e progressiva, il bello deve coesistere con il sublime e con l'attraente (*das Reizende*). Quest'ultimo designa l'elemento sensuale ed emozionale del fenomeno artistico, l'energia che spinge il fruitore verso la percezione dell'idealità, e ad esso è attribuita la funzione di

mezzo e organo dell'arte ideale, [...] la forza che provoca l'apparire sensibile dello spirituale e gli dà una fisicità, esattamente come la libera essenza umana può esistere empiricamente solo nell'elemento di un organismo animale.¹⁸

Schlegel osserva che quest'energia può essere positiva o negativa, può produrre gioia o dolore, riconducendo in tal modo al denominatore comune

¹⁷ Lo *Studiumaufsatz* occupa certamente una posizione intermedia nello sviluppo della teoria estetica di Schiller, tanto da essere considerato da alcuni critici come testo pre-romantico, espressione di un classicismo che ha come punti di riferimento principali Winckelmann e Kant. Così ad esempio F. Beiser, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Harvard University Press, 2003, p. 106-130. È tuttavia evidente che l'idea che la poesia moderna debba tendere ad un ideale di bellezza che include il bello nel senso classico ma non coincide con esso e che questa tensione non possa mai giungere a compimento è un'anticipazione della progressività infinita che nei frammenti caratterizza il romantico.

¹⁸ *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFS I, p. 289; trad. it. p. 116 ss. Sull'utilizzo ricorrente, anche in contesti estetici, di categorie connesse al concetto di vita si veda M. Böhm, *Dialektik bei Friedrich Schlegel. Zwischen transzendentaler Erkenntnis und absolutem Wissen*, Paderborn, Schöningh, 2020, p. 128 ss.

della bellezza i fenomeni estetici incentrati su sentimenti negativi come il tragico.

Il sublime è invece definito «la forma sensibile dell'infinito»,¹⁹ il prodotto della originaria tensione dell'individuo verso l'assoluto. In termini logici gli elementi della triade estetica, bello, attraente e sublime, corrispondono alle categorie di unità, molteplicità e totalità (*Allheit*), laddove la totalità altro non è che l'unità del molteplice.²⁰ Si può osservare che – diversamente da Schiller, che soprattutto con il concetto di sublime patetico stabilisce una connessione diretta con la sfera dei conflitti morali – in Schlegel sembra prevalere un'accezione metafisico-conoscitiva del concetto di sublime, neoplatonicamente inteso come elevazione dell'animo, sotto cui rientrano le diverse forme di bellezza artistica.

Nonostante la riduzione del negativo come fattore interno del sublime, nel saggio *Sullo studio della poesia greca* la concezione burkiana del «*delightful horror*» ha lasciato tuttavia una traccia nella teoria del brutto. Poiché il testo si sviluppa come un'intersezione tra un'estetica filosofica embrionale che raccoglie i suggerimenti del pensiero speculativo moderno e una storia critica della poesia, il concetto di brutto si presenta con diverse funzioni (in parte contrastanti): come termine di riferimento per un «completo codice criminale estetico», come tratto caratteristico della cultura moderna, o come complemento del sublime. Il bello non è dunque opposto al sublime, ma al brutto, che Schlegel definisce «la sgradevole forma sensibile» del male, qualcosa che offende i sensi e provoca repulsione morale. Il concetto, del quale in prima battuta, in quanto correlato del bello e da esso inseparabile, viene affermata la rilevanza per la definizione di un criterio di valutazione estetica, acquista una portata teorica più ampia in relazione all'integrazione del sublime nella nozione di bellezza.²¹ Se infatti il brutto come opposto del bello in senso stretto è pura negazione, vale a dire vuoto, mancanza di forma, fusione non riuscita di unità e molteplicità, in quanto rovescio del sublime finisce per assumere una consistenza indipendente come categoria estetica. Al sublime, duplicemente connotato come forma sensibile «dell'infinito

¹⁹ *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFSa I, p. 313; trad. it. p.134.

²⁰ Su questa relazione logica poggia in generale la concezione schlegeliana del sapere dell'assoluto. Così ad esempio in *Philosophische Lehrjahre I*, KFSa XVIII, p. 12, n. 84: «Allheit eine in sich selbst vollendete und vereinigte Vielheit». Cfr. anche la lettera al fratello del 16.10.1793, KFSa XXIII, p. 142.

²¹ Tra la definizione del brutto come strumento di valutazione di ciò che devia rispetto alla norma (classica) della “bellezza oggettiva” e la sua rivalutazione *de facto* come categoria estetica in relazione al sublime e all'interessante vi è in realtà una discrepanza difficilmente superabile. Su questo cfr. R.-P. Janz, *Romantisch und hässlich?*, «European Society and Culture» 5 (2010), p. 155-171.

dell'abbondanza o infinito dell'armonia» si contrappone una duplice determinazione della bruttezza: «*mancanza infinita e infinita disarmonia*». ²² L'effetto di tale bruttezza sublime, che si fonda sull'aspettativa di quell'armonia e di quella perfezione, per poi negarla radicalmente, è «la disperazione, ossia un dolore assoluto e perfetto». ²³ La simmetria della costruzione (brutto vs. bello e brutto vs. sublime) è in realtà solo apparente, giacché il brutto sublime, che contiene un potenziale estremo di conflitto, richiede un massimo di energia, e in quanto tale ha in sé qualcosa di bello, mentre la semplice bruttezza è semplicemente il risultato di una mancanza di energia morale e di una limitazione della creatività. La sensazione di vuoto e di disperazione è tanto più potente quanto più intenso è il desiderio di perfezione che evoca. Schlegel sembra in questo modo, attraverso il concetto di bruttezza sublime, reintrodurre il fascino del negativo e dell'oscurità che fa parte del sublime settecentesco.

C'è però una differenza fondamentale rispetto alla categoria tradizionale del sublime come sentimento misto. Mentre l'orrore evocato dal sublime, come è inteso da Kant, determina una rivincita della razionalità sulla supremazia dell'impressione sensibile, nella bruttezza sublime la tensione rimane irrisolta. ²⁴ Poiché la bruttezza sublime nella sua massima espressione «contiene ancora qualcosa di bello», ²⁵ essa finisce per essere una provocazione costante per l'arte moderna, che per un verso mira all'assoluto e per l'altro non rinuncia a cogliere la paradossale manifestazione della libertà individuale negli abissi del brutto e del disgustoso. Il fatto di evocare *ex negativo* l'infinita perfezione mette il concetto di bruttezza sublime in relazione con quelle opere d'arte moderne che rientrano propriamente nella categoria dell'interessante e che si distinguono dalle altre per potenza di concezione e profondità del contenuto. Così è l'*Amleto* di Shakespeare, il cui carattere «con la sua smisurata sproporzione fra le energie attive e l'energia del pensiero è la rappresentazione più perfetta» di una indissolubile disarmonia, tale che «l'azione di questa tragedia nell'animo dello spettatore è la *disperazione al suo grado supremo*». ²⁶ Una descrizione che mostra una perfetta coincidenza terminologica con la definizione della bruttezza sublime.

²² *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFS I, p. 313; trad. it. p. 134.

²³ *Ibidem*.

²⁴ La questione è stata discussa in dettaglio in G. Oesterle, *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne*, in D. Bänsch (hrsg.), *Zur Modernität der Romantik*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 217-297.

²⁵ *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFS I, p. 313; trad. it. p. 134.

²⁶ *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFS I, p. 248; trad. it. p. 86.

3. Dante romantico

Nei testi del periodo propriamente protoromantico, ovvero a partire dal 1797, il sublime trova la sua collocazione nel progetto di integrazione tra filosofia e poesia, come espressione primaria della ricerca dell'assoluto, e vede confermato il suo ruolo di “fattore di trasformazione” del concetto romantico di bellezza.²⁷ Tra i concetti estetici è quello che sembra essere più direttamente legato alla dimensione conoscitiva della creazione artistica, in quanto forma sensibile dell'intuizione del fondamento infinito della soggettività. Con esso Schlegel introduce nell'idea del bello una componente metafisica che esprime la vocazione filosofica della poesia romantica.²⁸ La connessione di fondo del sublime con la dimensione cognitiva dell'arte è ricorrente nei frammenti del periodo: «*Transcendentale* ha affinità con il sublime – *astratto* con il bello in senso stretto; *empirico* con l'attraente».²⁹ In un altro frammento dell'*Athenäum* si chiarisce quale sia il significato del termine trascendentale in un contesto estetico: trascendentale è la «poesia il cui alfa e omega è il rapporto dell'ideale con il reale», ovvero una poesia che mette riflessivamente in questione la relazione tra soggetto e mondo.³⁰

Un'esemplificazione del nesso fra trascendentale e sublime si trova nella lettura schlegeliana della poesia di Dante. Nello *Studiumaufsatz* la *Commedia* è presentata come «un'opera colossale», una «apparizione sublime nella notte fosca di tempi ferrei» che ha incorporato il sapere speculativo della sua epoca in una grandiosa narrazione epica.³¹ Quasi un'anticipazione del progetto romantico di fusione tra filosofia e poesia formulato più tardi nell'*Athenaeum*, essa mostra nella sua barbarie sublime il percorso che porterà la poesia romantica a una nuova bellezza e a una nuova integrazione tra natura e cultura. Se qui per un verso i termini “barbaro” e “colossale” richiamano le componenti negative del sublime settecentesco, il brutto e il terribile, per

²⁷ Vedi su questo D. Mathy, “Zur Frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen”, in C. Pries (hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Großenwahn*, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1989, p. 143-160.

²⁸ Sul rapporto del sublime con la cultura della modernità come affermazione del principio di libertà vedi: F. Rush, *Irony and Idealism. Rereading Schlegel, Hegel & Kierkegaard*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 61 ss.

²⁹ *Fragmente zur Literatur und Poesie*, KFSa XVI, p. 152; trad. it. F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, p. 197.

³⁰ *Athenaeum*, KFSa II, p. 204, n. 238; trad. it. p. 56; così anche *Athenaeum* 22: «è trascendentale appunto ciò che sta in relazione alla connessione e alla separazione di ideale e reale», KFSa II, p. 169; trad. it. p. 33.

³¹ *Über das Studium der griechischen Poesie*, KFSa 1, p. 233; trad. it. p. 77.

l'altro l'impianto filosofico dell'opera ne rivela l'affinità con il lato metafisico della sublimità. Quest'ultimo aspetto è ulteriormente sottolineato in alcuni frammenti del 1798, come in *Athenaeum* 247: «Il poema profetico di Dante è l'unico sistema della poesia trascendentale, ancora il sommo nel suo genere».³² Il ruolo di assoluto rilievo che Schlegel assegna a Dante nel suo canone della poesia moderna dipende dalla sua "sublime" capacità di fondere poesia e filosofia, rappresentazione e astrazione. In contrasto con la bellezza in senso stretto, che è definita dalla perfezione della forma sensibile e dal suo rapporto chiuso con l'idea, il sublime come apertura verso l'infinito rappresenta il lato speculativo e filosofico dell'ideale romantico della poesia della poesia:

Il sentimento del sublime deve necessariamente sorgere per chiunque abbia fatto astrazione in modo corretto. Chi ha pensato una volta l'infinito non potrà mai più pensare il finito. – La realtà sta nell'indifferenza.³³

Schlegel mira evidentemente a integrare in un concetto di bellezza "potenziato", cui si orienta l'ideale della poesia romantica, l'impulso verso il sovrasensibile che è insito nel sublime, senza tuttavia negare la dimensione sensuale dell'esperienza estetica. Il frammento 108 dell'*Athenaeum* esprime icasticamente questa idea di sintesi, in cui il bello appare come mediazione o risultato dell'opposizione tra piacere sensibile e impulso cognitivo: «Bello è ciò che è nel contempo attraente e sublime».³⁴

Schlegel fa ricorso a una metafora naturalistica per illustrare lo specifico tipo di dialettica che sta alla base della configurazione dell'ideale di bellezza che ha in mente: «Sublime e attraente sono i poli della π [poesia]. Bello il centro e la corrente magnetica (Oceano) che circonda tutto - Il poeta va sempre verso il sublime e l'attraente; solo l'uomo verso il bello».³⁵ Gli opposti, l'attraente e il sublime, sono gli elementi attivi dello schema, quelli attraverso cui opera la creazione artistica, che si orienta al fascino degli oggetti del mondo nella loro consistenza fenomenica o, al contrario, alla comprensione riflessiva del rapporto tra reale e ideale. Il bello (insieme centro e periferia) è l'unità dinamica che non si oppone più al sublime ma lo include. Si tratta di una dialettica differente da quella di Hegel, una dialettica circolare in cui gli antipodi stanno tra di loro in una relazione di reciprocità, per cui l'infinito è come tale esperibile solo nella sua individualizzazione. L'armonia appare qui

³² *Athenaeum*, KFSa II, p. 206, n. 247; trad. it. 58.

³³ *Philosophische Lehrjahre I*, KFSa XVIII, p. 415, n. 1133.

³⁴ *Athenaeum*, KFSa II, p. 181, n. 108; trad. it. p. 42.

³⁵ *Philosophische Lehrjahre I*, KFSa XVIII, p. 220, n. 309.

come una tendenza antropologica che è anche un'utopia estetica, giacché a questa totalità la bellezza artistica può solo tendere, così come la conoscenza filosofica tende alla verità assoluta senza mai coglierla nella sua interezza.

4. Ripensare la bellezza attraverso il sublime

Come si è visto sinora, il sublime è uno dei due poli da cui emerge dialetticamente la bellezza superiore. Che l'interesse di Schlegel per il ruolo del sublime prevalga su quello per la dimensione sensibile dell'esperienza estetica, emerge nei passaggi in cui il sublime è associato a un altro concetto chiave della sua poetologia: l'entusiasmo. In uno dei frammenti non destinati alla pubblicazione si legge ad esempio: «L'entusiasmo è sublime, l'armonia è bella; l'attraente non è altro che un complemento e una degenerazione».³⁶ Qui la triade dialettica sembra fondersi in un nuovo dualismo. L'atteggiamento svalutativo nei confronti della componente sensuale del fenomeno artistico dipende probabilmente dalla tendenza a concepire primariamente l'arte come manifestazione della verità, in linea con il riorientamento dell'estetica in senso cognitivo dopo Kant. Per ragioni simili, d'altra parte, la connessione tra il sublime e l'entusiasmo conferisce al primo una rilevanza teorica che non risulta immediatamente dal suo peso oggettivo all'interno dei testi dedicati alla teoria della poesia. L'entusiasmo, un concetto di conio platonico, viene infatti per un verso riferito allo slancio creativo del genio poetico e alla sua capacità di cogliere l'unità del tutto, e per l'altro, in termini più esplicitamente filosofici, designa l'impulso originario alla conoscenza. Nel primo caso il suo correlato dialettico è l'ironia, nel secondo la scepisi.³⁷ Si può cogliere senz'altro un'eco kantiana in questo nesso tra sublime ed entusiasmo, là dove Kant afferma che «estheticamente l'entusiasmo è sublime perché è una tensione delle forze prodotta da idee», le quali danno all'animo uno slancio di gran lunga più potente e durevole dell'impulso che deriva da rappresentazioni sensibili».³⁸ Del discorso kantiano sul sublime, del resto, Schlegel mutua alcuni tratti definitivi, come ad esempio l'incompatibilità con il gradevole, o lo stupore

³⁶ *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, KFSXVI, p. 282, n. 350; trad. it. p. 367.

³⁷ La rilevanza della filosofia platonica per l'elaborazione delle coppie dialettiche *Enthusiasmus-Skepsis* e *Selbstschöpfung-Selbstvernichtung* è discussa in E. Behler: *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn-München, 1997, 94 ss. Sulle radici platoniche del concetto schlegeliano di entusiasmo si veda inoltre P. D. Krause, *Unbestimmte Rhetorik*, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 212 ss.

³⁸ I. Kant *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 272; trad. it. di A. Gargiulo, rivista da V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 129.

(*Verwunderung*) da cui nasce il desiderio di conoscere.³⁹ Lo stupore che accompagna la visione di oggetti terrificanti o grandiosi nella concezione kantiana del sublime naturale, tuttavia, nell'opera di Schlegel viene depurato dalla componente emozionale e inteso in termini essenzialmente cognitivi.

A conferma del fatto che la nozione schlegeliana di sublime esprima uno sbilanciamento verso la dimensione filosofico-conoscitiva dell'arte si può addurre il fatto che il sublime sorprendentemente ricorre, appaiato all'entusiasmo, in un contesto non estetico, le *Lezioni sulla filosofia trascendentale* tenute a Jena nel 1800-1801. Il punto di partenza delle considerazioni di Schlegel è il «dato di fatto» che il filosofare, come ricerca dei fondamenti della conoscenza, è un impulso necessario e originario della coscienza. Come sapere del sapere, la filosofia ha come oggetto “l'intero essere umano” nella varietà delle sue attività intellettuali e ha un carattere di esperimento, guidato da due fattori che agiscono come negativo e positivo in azione reciproca, appunto la scepisi e l'entusiasmo.⁴⁰ L'atteggiamento negativo-socratico è correlato alla spinta positiva verso l'infinito, in modo tale che l'uno costituisce la condizione necessaria dell'altro e viceversa. L'entusiasmo come «fattore della filosofia» sta in una relazione diretta con il sublime. A partire dal fatto che gli elementi della filosofia, afferma Schlegel, sono principalmente due, ossia la coscienza e l'infinito, «la coscienza dell'infinito nell'individuo [...] è il sentimento del sublime. Questo risiede in modo piuttosto rozzo nell'individuo. E questo sentimento del sublime è l'entusiasmo».⁴¹

La totalità, che rappresenta il fine ultimo (irraggiungibile) della speculazione, è dunque originariamente colta in maniera irriflessa attraverso un sentire individuale che mette in moto il processo del filosofare: «Se pensiamo a tutti i singoli e multiformi sentimenti che i cambiamenti nella vita umana suscitano, ci rimane un unico sentimento. Questo è il sentimento del

³⁹ Per un'analisi del rapporto tra sublime, entusiasmo e stupore/ammirazione in Kant vedi R. Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 183-191.

⁴⁰ Sul ruolo della coppia concettuale “scepisi-entusiasmo” per la definizione del metodo della *Transzendentalphilosophie* vedi B. Frischmann, *Vom Transzendentalen zum Frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und F. Schlegel*, Paderborn, Schöningh, 2005, p. 223-228. B. Rehme-Iffert, sottolinea come l'elemento costante della teoria sia però la coesistenza dialettica dei due principi, vale a dire l'insuperabilità della ricerca positiva della verità in correlazione col dubbio scettico. Ciò implica l'impossibilità di ridurre la posizione schlegeliana ad una visione di tipo post-moderno. Cfr. *Skepsis und Enthusiasmus, Friedrich Schlegels philosophischer Grundgedanke zwischen 1796 und 1805*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001, p. 62 ss. e p. 136 ss.

⁴¹ *Transzendentalphilosophie*, KFSXII, p. 6.

sublime, e in esso troviamo l'analogia con la coscienza dell'infinito». ⁴² Questo sentimento, che non richiede "alcuna spiegazione", scaturisce dalla percezione del fondamento sovrasensibile del soggetto umano e dalla sua capacità di trascendere i limiti dell'empirico, che non è ancora arrivato alla coscienza. È quindi «l'originario nell'uomo» (*das Ursprüngliche im Menschen*) e precede la cultura. In questo, Schlegel prende le distanze da Fichte, che in diverse occasioni – in opposizione alla filosofia del sentimento individuale di Jacobi – aveva ribadito la sua avversione al pensiero che interferisce con la sfera del sentimento. La parentela del sublime con l'entusiasmo estetico, cioè con il motore della produttività artistica, diventa visibile nel fatto che esso anticipa analogicamente "nell'individuo" la fase successiva del processo speculativo, la coscienza dell'infinito. Questo non significa che Schlegel propugni una visione irrazionalistica della conoscenza filosofica, ma piuttosto un'integrazione tra pensiero e intuizione artistica. La struttura di base del discorso di Schlegel rimane il *Wechselerweis*: il finito si riferisce costantemente all'infinito e l'infinito può manifestarsi solo nel finito. Ciò significa, da un lato, che la conoscenza non procede da un unico principio, ma deve essere sempre intesa come il risultato dell'interazione tra due elementi e, dall'altro, che è esclusa la possibilità di un punto finale nel processo di conoscenza. Proprio come la spinta verso l'ideale deve confrontarsi con la realtà, il sentimento del sublime implica la percezione del finito e dell'empirico come suo negativo.

Tornando all'ambito più propriamente estetico, il sublime come elemento costitutivo dell'arte (moderna), non può esistere senza il riferimento ironico al finito e al concreto. Significativo è in tal senso un passaggio dello scritto *Über die Philosophie* a proposito dell'incompiuto, che conferisce all'immagine sublime una dignità derivante da quel che potremmo definire sprezzatura, ovvero una sorta di superiore distacco nei confronti della perfezione esteriore.

Per me – scrive Schlegel - l'incompiutezza conferisce al sublime un nuovo, superiore fascino. La sua dignità mi appare in ciò più immediata e più pura. È come se rimanesse più fedele alla sua originaria maestà quando spregia la pienezza e l'eleganza della natura formante. E come per me le fisionomie più interessanti sono quelle che appaiono come se la natura avesse impostato un grande disegno senza prendersi il tempo per mettere in atto l'ardito pensiero. ⁴³

⁴² *Transzendentalphilosophie*, KFSÄ XII, p. 7.

⁴³ F. Schlegel, *Über die Philosophie. An Dorothea*, KFSÄ VIII, p. 53.

L'incompiuto – verrebbe da pensare ai *Prigioni* di Michelangelo – è una negazione parziale della finitezza, con cui paradossalmente si afferma il predominio dell'idea sulla sua configurazione esteriore. Più tardi, nelle *Kölner Vorlesungen* (1804-1806), Schlegel fa nuovamente riferimento alla struttura contraddittoria del sublime, definito come un «sentimento eccentrico» che origina dall'eterna e insuperabile scissione tra finito e infinito, e contrapposto al potere organico e armonizzante della bellezza.⁴⁴

Il sublime entra costitutivamente nella definizione schlegeliana dell'ideale dell'arte romantica nella misura in cui traduce in allegoria la tensione del soggetto verso l'infinito e allo stesso tempo l'impossibilità di afferrare l'assoluto concettualmente. Questo risulta da un contrasto e produce una sensazione che è in qualche modo simile a quella prodotta dal movimento duplice che è alla base della *Subreption* di cui parla Kant a proposito del meccanismo cognitivo della sublimità. La tensione dialettica interna del concetto di sublime viene così preservata in esso ed è legata alla rappresentazione simbolica dell'autoriflessione del soggetto e alla sua relazione con le forme concrete dell'esistenza.

La concezione di Schlegel del sublime non può quindi essere considerata né come un fenomeno secondario all'interno della sua teoria della poesia trascendentale, né come una posizione isolata nell'estetica romantica. Una tendenza del tutto analoga a ricomprendere il sublime nell'idea di bellezza, con una conseguente riconfigurazione di quest'ultima, si trova anche, con enfasi diverse, in Schelling e in Solger. La metafisica dell'arte di Schelling, che si basa sulla visione estetica dell'unità di natura e spirito, sussume entrambi i termini sotto il concetto (sovraordinato) di «bello superiore». Se il bello costituisce il «carattere di base» dell'opera d'arte concepita come riflesso dell'identità dell'attività conscia e inconscia, il sublime, invece, come momento soggettivo della sospensione della «contraddizione infinita», rappresenta la percezione sensibile dell'opposizione originaria di soggetto e oggetto. Schelling propone una unità sintetica: «Il sublime nella sua absolutezza comprende il bello, così come il bello nella sua absolutezza comprende il sublime».⁴⁵ Sebbene il sublime sia descritto in linea di principio come una sottocategoria del bello, che rivela la spinta originale della produzione estetica, cioè l'esperienza dell'opposizione infinita di libertà e necessità, di fatto nelle lezioni sulla filosofia dell'arte viene discusso in maniera più dettagliata rispetto al bello. Va anche notato che nell'estetica schellinghiana, come accennato sopra, il sublime è legato al tragico e

⁴⁴ F. Schlegel, *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*, KFSX XII, p. 384.

⁴⁵ F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, cit., p. 193.

costituisce la base teorica di quello che Schelling considera il genere artistico più elevato, la tragedia. La definizione di sublime introdotta nella *Filosofia dell'Arte* è fortemente influenzata dallo scritto di Schiller *Sul sublime* e si riferisce principalmente ai concetti di tragico e caos. Qui, il caos, che è «la concezione di base del sublime», viene addirittura descritto come «l'essenza interna dell'assoluto, in cui tutto sta come uno e uno come tutto».⁴⁶ In questo modo, il sublime avanza fino a diventare, quasi contro l'intenzione del filosofo, un elemento costitutivo dell'idea del bello.

La definizione di sublime di Solger, l'altro ironista dell'estetica romantica, va nella stessa direzione, secondo cui l'arte sublime rende visibile «l'idea come sviluppo, facendo emergere da sé l'opposizione dell'apparenza».⁴⁷ La dialettica negativa dell'assoluto che si rivela nel finito è vista nell'arte sublime nel suo sviluppo, come prodotto dell'attività autoriflessiva dell'io. Questa dinamica interiore, che pone il sublime in una posizione liminale rispetto al comico, all'umoristico e al grottesco, caratterizza l'arte della modernità incentrata sulla soggettività. Sebbene la letteratura sia il riferimento principale dei teorici romantici, l'interrelazione tra infinito e negatività, che si manifesta, tra l'altro, come tendenza a rappresentare l'invisibile, costituisce uno dei presupposti teorici più o meno impliciti delle arti visive degli ultimi due secoli, da Caspar David Friedrich e Turner alla pittura astratta.⁴⁸ In definitiva, si tratta di una forma di sublime che ha poco a che fare con la magniloquenza retorica o la grandezza eroica, solitamente associate al termine e che rendono problematico il suo utilizzo nella cultura moderna. L'esigenza conoscitiva e critica che gli è consustanziale fa sì che esso non possa tuttavia essere ridotto ad una istanza irrazionalistica o, se si vuole, puramente decostruttiva della realtà. D'altra parte il concetto del sublime romantico rappresenta un modello alternativo – o quanto meno complementare – alla concezione naturalistico-emozionale del sublime su cui è incentrato il recente dibattito al riguardo⁴⁹. Insomma, forse è possibile riconsiderare la portata teorica del sublime senza tornare al

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ K. W. F. Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. von G. Pinna, Hamburg, Meiner, 2017, p. 70. Per un'analisi più dettagliata rimando a G. Pinna, *Zum Verhältnis von Schönheit und Erhabenheit bei Solger*, in A. Baillet, M. Galland-Szymkowiak (hrsg.) *Grundzüge der Philosophie K.W.F. Solgers*, Wien–Berlin, Lit Verlag, 2014, p. 39-50.

⁴⁸ Su questa accezione di sublime come chiave interpretativa della pittura romantica L. Cahen-Maurel, *The Simplicity of The Sublime. A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich*, in D. Nassar (ed.), *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 186-201.

⁴⁹ Questa posizione, che ha come principale riferimento filosofico la teoria di Burke, nega qualsiasi rilevanza al sublime dell'arte. Si veda ad esempio E. Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 120.

GIOVANNA PINNA

postmoderno o seguire esclusivamente la via di un'estetica naturalistico-riduzionistica della ricezione.